

O filme *Corpo Devasso* (1980): dominação-submissão como política sexual em tempos de ditadura

The film *Corpo Devasso* (1980): domination-submission
as sexual politics in times of dictatorship

Roberto Abib*

RESUMO: Este artigo consiste numa análise das condutas sexuais no filme *Corpo Devasso* (1980), considerando o documento da mídia, especificamente o cinematográfico, como possibilidades de conhecimento das contingências socioculturais da época de sua produção. Parto da compreensão da sexualidade como política, que expressa hierarquias sexuais atravessadas por dinâmicas em relação às desigualdades sociais, fluxos migratórios e essencialidades de identidades de gêneros, pensando as práticas sexuais como territorialidades. Em meio a possível autocritica concernente ao feminino e a estética mal-comportada politicamente do cinema pornochanchada, o filme, que compõe este gênero, esconde/revela um diálogo entre a repressão moral e política, representando repetições da dominação-submissão das normas citadas nas práticas sexuais em contexto da ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: Política. Sexualidades. Ditadura

ABSTRACT: This article consists of an analysis of sexual conduct in the film *Corpo Devasso* (1980), considering the media document, specifically the cinematographic one, as possibilities of knowledge of the socio-cultural contingencies of the time of its production. I start from the understanding of sexuality as politics, which expresses sexual hierarchies crossed by dynamics in relation to social inequalities, migratory flows and essentialities of gender identities, thinking sexual practices as territorialities. In the midst of possible self-criticism concerning the feminine and the politically ill-behaved aesthetics of pornochanchada cinema, the film hides / reveals a dialogue between moral and political repression, representing repetitions of the domination-submission of the norms cited in sexual practices in the context of the military dictatorship Brazilian.

Keywords: Politics. Sexualities. Dictatorship

Introdução

Corpo Devasso (1980) é um filme produzido pela produtora DaCar- que pertenceu ao personagem principal, o ator e produtor David Cardoso - e dirigido por Alfredo Sternheim. O longa-metragem conta a história do personagem Beto, que após ser pego pelos patrões transando com a filha e ser rejeitado pela noiva virgem que só queria fazer sexo depois do casamento, viaja para São Paulo, fugindo da polícia que o procurava por ter violado propriedade privada. Na metrópole, envolve-se com uma fotógrafa de modas; prostitui-se como michê; torna-se vendedor de livro com a ajuda de Raul, com quem estabeleceu um relacionamento; apaixona-se por uma jornalista envolvida em greves; trabalha como caseiro de uma advogada rica e se envolve também com a sua filha. Por vingança, a advogada facilita a prisão de Beto. Julgado por uma comissão de psicólogos e sociólogos, Beto é liberto e conhece a psicóloga que o defendeu, a qual insinua tam-

* Doutorando em Comunicação e Cultura da UFRJ. E-mail: comunicacaoabib@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5036-8100>

bém querer se relacionar com o personagem principal.

O filme faz parte das produções do cinema pornochanchadas¹. De acordo Freitas (2004), os estudos deste gênero do cinema podem ser divididos em dois ciclos: as produções datadas de 1968-69 a 1979, e as de 1980 a 1990, quando a indústria pornográfica de sexo explícito ganha a adesão do público. Portanto, *Corpo Devaso* pertence ao segundo ciclo, que conforme Cánepa (2009) e Freitas (2004), abarcam produções que representam um certo revanchismo das mulheres em relação à dominação masculina. Para os autores, as produções deste período podem ser compreendidas como uma autocrítica do cinema pornochanchada, marcado por promover a exibição e submissão do corpo feminino, e como intertextualidade com os movimentos feministas e gays que reverberavam no mundo. Os filmes trazem, além de representações do homem gay, do homem heterossexual que se relaciona com outros homens, algo que desaparecerá nos filmes pornográficos que vieram após as comédias eróticas. As produções da pornochanchada também podem ser entendidas em diálogo com o lugar onde eram produzidas, conhecido popularmente como Boca de Lixo, região central de São de Paulo que foi considerado reduto da boêmia, prostituição e de todos aqueles considerados desviantes à moral brasileira.

A pornochanchada foi uma prática cinematográfica que emergiu e se manteve durante o período da ditadura militar no Brasil. Para Bertolli Filho e Amaral (2016), o gênero descortinava questões que permaneciam escondidas na sociedade brasileira, como traições, pornografia, diversidade sexual, homossexualidade, travestismo e desejo feminino. Além disso, essas produções midiáticas podem ser analisadas como uma resposta que misturava deboche e prazer num período de repressão política e cultural. Há muitas controvérsias e ambiguidades em relação ao que foi e como se estuda as pornochanchadas. São entendidas como instrumentos que atendiam à ditadura pela alienação da sociedade por meio da obscenidade ou como incômodos à sociedade conservadora e tradicional defendida pelos governos militares, os quais justificavam sua existência para fazer valer os valores brasileiros patriarcais e o resgate da moral e dos bons costumes.

Os filmes deste gênero, tendo como a temática principal as representações de práticas eróticas, podem ser lidos a partir do que Carrara (2015) e Rubin (2012) discutem sobre política sexual, como expressões e interpelações de “múltiplas dimensões da gestão social do erótico e do sexual” (CARRARA, 2015, p. 325), como as ideias científicas, crenças religiosas, valores morais e princípios jurídicos, e como sugere Rubin (2012) em pensar o sexo a partir das dimensões das desigualdades sociais, migrações, conflito urbano e tecnologia política. Tais dimensões foram consideradas e são possíveis de análise na representação do filme *Corpo Devaso*. Numa perspectiva psicanalítica entre a pornochanchada e a política, Rossini (2016) argumenta que a expressão deste gênero cinematográfico é uma falha naquilo que deveria ser proibido, sendo semelhante a um sintoma, quando a censura do inconsciente não consegue bloquear por completo o desejo reprimido: “Encarar o gênero como o sintoma da época significa entendê-lo como a maneira que uma sociedade altamente reprimida encontrou de realizar seus desejos e obter prazer com suas fantasias proibidas por uma moral opressora. (ROSSINI, 2016, p. 98).

A emergência do cinema pornochanchada no Brasil é anterior aos filmes de sexo explícito

¹ Filmes produzidos com baixos recursos e se consolidaram em consonância com o erotismo que se insinuava no cinema internacional. A exploração dos filmes eróticos americanos ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, após um intenso período de uma autocensura do cinema internacional às questões sexuais. As pornochanchadas sofreram influências dos filmes *exploitation* – filmes eróticos, policiais e de horror – e das chanchadas cariocas da década de 1950 – produções que traziam temas do cotidiano brasileiro como as anedotas tipicamente cariocas e o jeito malandro de falar e de se comportar.

internacionais que tomaram o mercado brasileiro no final da década de 1980, porém está no gênero do erótico. No campo da literatura pornográfica, Susan Sontag (1987) propõe pensá-las não somente enquanto fenômeno psicológico - sintomático de uma deficiência ou deformidade sexual – como história social, mas principalmente, como arte, e por isso, como forma de conhecimento, resistindo ao pensamento comum que transita entre progressistas e censores quanto à pornografia: “tanto os libertários como os presumidos censores concordam em reduzir a pornografia a um sintoma patológico e a uma mercadoria social problemática” (SONTAG, 1987, p. 4).

Para a autora a produção de livros sobre pornografia, que aqui articulo com a produção das comédias eróticas, é atribuída a um legado maligno da repressão sexual cristã e à mera ignorância psicológica, as quais se unem em eventos históricos e impactam em deslocamentos dos modos tradicionais da família e da ordem política, além da mudança anárquica nos papéis sexuais. Por isso, a pornografia pode ser vista como um dos dilemas de uma sociedade em transição. O obsceno é entendido como uma noção primal do conhecimento humano, algo mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo:

A sexualidade humana é, à parte as expressões cristãs, um fenômeno altamente controverso e pertence, ao menos em potencial, mais às experiências humanas extremas que às comuns. Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte (SONTAG, 1987, p. 21).

A experiência erótica é uma raiz de energia vital em que obsceno pode ultrapassar as gratificações do amor e transita às impulsões da morte. Nesse sentido, o acesso peculiar sobre o sexo, sensibilidade, desespero e os limites dada à pornografia como arte pode ser compreendida como uma poesia de transgressão, que também é conhecimento. “Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem (SONTAG, 1987, p. 32-33). O *status* medíocre do erótico, segundo Sontag (1987), é a antítese de um considerável prestígio espiritual que pode ser muito mais nocivo.

Em termos teórico-metodológico, a análise tem como pressupostos a compreensão de que os produtos midiáticos são práticas sociais e não apenas o seu reflexo ou uma forma de mercadoria, sendo que sua forma de expressão também promove configurações de outras práticas sociais: “os meios de comunicação representam outras práticas, as quais, portanto, sofrem consequências diretas da mídia nas suas maneiras de se ordenar e definir” (COULDRY, 2004, p. 123). Numa perspectiva sobre a História e o Cinema, esta discussão considera também a obra cinematográfica a partir de um saber da escritura tradicional, mas enquanto possibilidade de extrair das suas imagens outros saberes para melhor compreendê-las e para melhor compreender a sociedade que a produz. Seja ficção ou imagens documentais da realidade, para Ferro (1975) os filmes são capazes de revelar as crenças, as intenções e o imaginário da sociedade, que tanto é História quanto a História, que define e aperfeiçoa a racionalidade. Sobre as ambiguidades e múltiplas leituras que se fazem aos estudos do cinema pornochanchada, procuro observar a narrativa e sobretudo as imagens que a constitui conforme pensa o historiador de arte Didi-Huberman (2013). Para o autor as imagens no tempo pulsam, movem-se e debatem-se nas polaridades das coisas:

[A]s coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior. Polaridades amontoadas, empilhadas, amarradas, umas dobradas sobre as outras [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174 -175).

A partir disso, o roteiro cinematográfico e a narrativa fílmica são analisados sob o olhar dos roteiros das condutas sexuais em consideração aos cenários culturais (GAGNON, 2006), assim compreendidos como um processo histórico-sociocultural. Nesta análise, procuro pensar também a conduta sexual em relação à territorialidade, como uma dinâmica de forças que inclui o gênero, as desigualdades sociais e o desejo sob a forma da dominação-submissão, pensando, a partir de GIDDENS (1993), que há condições estruturais na sociedade mais ampla que penetram nos relacionamentos íntimos, mas também na ordenação da intimidade – que aqui penso a conduta sexual e o erótico - há influências na ordem social mais ampla. Considera-se, como propõe Wittig (1980) na discussão sobre o pensamento heterossexual na invisibilização das lésbicas, a importância da linguagem ligada ao campo da política e subjetivação das sexualidades: “onde tudo o que concerne à linguagem, à ciência e ao pensamento se refere à pessoa enquanto subjetividade e a sua relação com a sociedade” (WITTIG, 1980, p. 5). A análise fílmica compreendida aqui como representação se refere a uma conexão do sentido e a linguagem à cultura: “a relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situam, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de *representação*” (HALL, 2016, p. 38), que não se reduz a um saber essencial em que os sujeitos adere à ele, mas como ações comunicacionais dos sujeitos com os modelos sociais, “num modo de apreensão particular do real” (LAPLANTINE, 2001, p. 242).

A instabilidade da norma e a troca de posições

O filme representa condutas sexuais que podem ser entendidas com o que Butler (2019) discute em relação às identificações, e que são aqui apropriadas para pensar sobre as identificações das condutas de homens e mulheres nas práticas sexuais, considerando que para a autora as identificações nunca estão definidas e são incessantemente reconstituídas por reordenações e contestações. Ser homem ou ser mulher são identificações instáveis, pois há um custo na assunção das normas que regem e definem esses gêneros, trata-se de “uma aproximação forçada de uma norma que nunca pôde ser escolhida, uma norma que nos escolhe, mas que nós ocupamos, invertemos e resignificamos na medida em que ela fracassa em nos determinar por completo (BUTLER, 2019, p. 217).

Toda a narrativa do filme e as condutas das mulheres em relação ao personagem principal, o Beto, colocam em instabilidade a norma de que o homem ocupa a posição de dominação/poder em relação à mulher, geralmente destinada ao lugar de objeto desejado. Beto é um trabalhador do campo e está prestes a se casar, mas não quer esperar o casamento para ter relações sexuais com sua noiva Fátima, que quer perder a virgindade depois do casamento a se realizar a um mês. Para aliviar à vontade, o personagem realiza práticas sexuais com uma bezerra da fazenda na qual trabalha, nomeada por ele de Alice. Numa dessas práticas de zoofilia, é pego em ato pela filha do proprietário da fazenda, dona Ana, que dispara: “que crueldade fazer isso com uma bezerrinha indefesa. Vocês homens são sem vergonha e fazem das mulheres como um obje-

to”². Dona Ana ameaça contar para o pai e chantageia Beto pedindo para que ele seja o seu objeto sexual, enunciando que agora ele será o bezerrinho dela. Ana, que mora com os pais, pede para que Beto demonstre valentia e vá ao quarto dela à noite. O personagem atende ao pedido e encontra Ana nua na cama, convocando-o: “você vai ver como sou bonitinha, gostosinha e putinha”. Beto fica surpreso com a performance sexual de Ana, que não queria parar de transar, revelando a ele que era ninfomaníaca. No outro instante, os pais de Ana abrem a porta e encontram os dois pelados. Ana se coloca na posição de indefesa e reclama que Beto havia violentado. Ele foge³. Com o término do noivado pela traição e sendo procurado pela polícia da cidade por ter invadido uma propriedade privada, o personagem principal da trama viaja para a cidade grande, São Paulo.

Rubin (2012) chama a atenção para o essencialismo sexual incorporado no saber das sociedades ocidentais, como se o sexo fosse uma força natural que existe antes da vida sociocultural, pois o conhecimento sobre ele foi dominado pela medicina, psiquiatria e psicologia. No entanto, Rubin propõe pensar a sexualidade em relação às determinantes sociais, indo além dos aspectos da biologia e da psicologia individual, pois assim é possível compreender a política do sexo:

“[U]ma pessoa pode então pensar as políticas sexuais nos termos de fenômenos como populações, vizinhanças, padrões de ajustamento, migração, conflito urbano, epidemiologia, e tecnologia política. Estas são categorias de pensamento mais frutíferas do que aquelas mais tradicionais como pecado, doença, neurose, patologia, decadência, poluição, ou a ascensão e queda de impérios” (RUBIN, 2012, p. 14).

Em *Corpo Devasso* nota-se as práticas sexuais numa relação de poder de situação de classes, territorialidade e migração, que nos possibilita pensar na instabilidade de normas essencialistas de gênero. Ao chegar na cidade grande, Beto aluga um quarto dividido com um rapaz chamado Chico, o qual trabalha de garçom. Nos dias seguintes, sai em busca de emprego, encontrando dificuldades de ser aceito e atribuindo ao fato de ser ‘caipira’, por apenas saber lidar com o trabalho no campo.

Num outro dia, em uma praça, Beto começa a admirar uma fotógrafa loira que estava tirando fotos de modelos mulheres que posavam para ela. Eles se esbarram e ela demonstra interesse. A fotógrafa entrega um cartão com o seu endereço à Beto. Ele a procura no dia seguinte. O nome da personagem é Lígia. Ao entrar no apartamento, Beto observa fotos dela com outros homens nus em diversas poses que enunciam eroticamente dominação-submissão dela sobre os modelos. Durante a conversa, Beto diz que sempre teve vontade de ser modelo. Lígia convida-o para ser o seu modelo *pupilo*, oferecendo à Beto cultura, amor e generosidade.

Lígia é casada com um fazendeiro, que o vê muito raramente, pois ele mora na fazenda e sabe do “*modus vivendi*” de Lígia em ‘cuidar’ de outros homens. Havia um outro rapaz na casa, que foi expulso pela fotógrafa, pois agora Beto que irá substituí-lo. Lígia ressalta que o diferencial do seu novo modelo é o fato de ser do campo e não ter as neuroses da cidade grande: “você tem a força da terra, da natureza”. A personagem Lígia atribui um vigor sexual à Beto pelo fato ser na-

² O diálogo pode ser compreendido como a necessidade dos homens apenas pelo sexo em detrimento dos valores tradicionais de um noivado entre um casal heterossexual e/ou uma representação que associa a submissão indefesa de um animal às mulheres em relação aos homens.

³ As primeiras cenas correspondem a um *flash back* do personagem Beto enquanto seguia viagem no ônibus. Após fugir pela janela do quarto de dona Ana, a narrativa retoma a primeira cena do filme, quando sua noiva lhe dá um tapa na cara. De malas na mão, Beto se dirige para a estrada e toma um ônibus de viagem.

tural do interior do país. Ser do campo é ser naturalmente viril.

Além de atribuir uma essencialidade à conduta sexual de Beto, a narrativa fílmica desloca as posições fáticas – o falo seria essencialmente o pênis. Neste caso, Lígia é que o possui e o ser fálico se desloca à Beto. Ao discutir possibilidades de um falo lésbico, Butler (2019) disserta que a sua existência não é separada das circunstâncias de sua simbolização. O significante (falo/pênis) pode ser repetido em contextos e relações que vêm para deslocar a sua condição masculinista privilegiada. No filme, Lígia possui a condição privilegiada devido a suas condições financeiras e estar bem estabelecida na grande cidade.

Beto passa a morar com Lígia. Ao passar dos dias, ela realiza um encontro com amigos para apresentar a nova fotografia com seu pupilo atual. Na produção da imagem conduzida por Lígia, os dois estão nus e transitam em posições superiores e inferiores entre eles. Na imagem escolhida e apresentada aos convidados, Beto segura um cacho de uvas, escondendo seu pênis. Lígia de joelhos diante dele segura à frente uma das uvas (Figura 1). Os colegas de Lígia sugerem um nome para a fotografia: “a bacante e o seu camponês”. No final do encontro, ocorre a prática de sexo grupal. Uma amiga de Lígia se interessa por Beto e vai ao encontro dele na casa da amiga, quando ela vai à fazenda visitar o marido num período de cinco dias. Na cena seguinte, Lígia já com outro homem em sua casa expulsa Beto, que acabara de voltar da rua. Explica que o motivo era por ter lhe traído com a amiga e por saber que a polícia estava procurando por ele, devido ao ocorrido com a filha (Dona Ana) do seu ex-patrão.



FIGURA 1: Posições do ensaio fotográfico representado no filme
FONTE: *Corpo Devasso* (1980)

Territorialidades e masculinidades nas práticas homoeróticas

A maioria dos filmes da pornochanchada, em que *Corpo Devasso* se insere, eram realizados numa região da cidade de São Paulo que foi denominada de Boca do Lixo, espaço das produções cinematográficas experimentais (marginais) e consideradas de vanguarda. Prostitutas se concentravam nas ruas; homens e mulheres em trânsito por São Paulo a trabalho se hospedavam na região. “Tal fato, aliado aos bares do local e aos frequentadores daquele ambiente fizeram com que nascesse a denominação pejorativa do cinema da Boca do Lixo” (KLANOVICZ; CORRÊA, 2016, p. 65). Segundo estes autores, frequentadores da região se envolviam nas produções dos filmes sem serem necessariamente profissionais da área. A narrativa fílmica de *Corpo Devasso*, assim como outros filmes do gênero, traz temas da dinâmica do lugar em que foi produzido, como o homem que vem do interior, se hospeda numa pensão em busca de trabalho na grande cidade e a prostituição.

As produções podem ser pensadas como uma pornotopia, ideia proposta por Preciado (2020) a partir do pensamento *foucaultiano* de heterotopias, que entre outras reflexões, são lugares onde ocorrem deslocamentos de relações entre forma e função e podem projetar um espaço tri-

dimensional em um bidimensional, como faz o cinema. Para Preciado, a pornotopia se caracteriza por sua capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia - neste caso, midiática (audiovisual). Trata-se de uma dinâmica que altera “as convenções sexuais ou de gênero e produz subjetividades sexuais como um derivado de suas operações espaciais” (PRECIADO, 2020, 126).

Após ser expulso da casa de Lígia, Beto volta à pensão e ao quarto dividido com o personagem Chico. Não sabendo o que fazer para se sustentar, Beto ouve o plano de Chico de juntar dinheiro em São Paulo, voltar para a cidade de origem e abrir um negócio, e por isso, além de ser garçom se prostitui saindo com outros homens. Beto começa a se prostituir também. À noite nas ruas, Chico lhe ensina as insinuações de um michê aos homens gays que passam por eles, como levar “a mão à entreperna para destacar a protuberância genital” (PERLONGHER, 1986, p. 60)⁴.

O roteiro do filme na interface do roteiro da conduta sexual do personagem Beto possibilita pensar as práticas sexuais não associadas somente a identidades, mas também a territorialidades. “Isto nos convida a conceber uma trama de ‘pontos’ e ‘redes’ por entre as quais circulam (‘transformam-se’) os sujeitos, definindo-se conforme sua trajetória e posição ‘topológica’ na rede, e não conforme uma suposta identidade essencial” (PERLONGHER, 1993, p. 141). O autor é enfático a dizer que na perspectiva em que o conceito de identidade dá lugar ao de territorialidade, a pergunta ‘quem é?’ desloca-se para ‘onde está?’. Tal pensamento vai ao encontro de Preciado (2020), que argumenta que a sexualidade moderna não existe sem uma topologia política: “o surgimento de um muro regulador que divide os espaços em públicos (isto é, vigiados pelo olho moral do Estado) e privados (vigiados unicamente pela consciência individual ou pelo silencioso olho de Deus)” (PRECIADO, 2020, p. 78).

O personagem Beto à noite se localiza como um michê que faz programa com outros homens por dinheiro. Pelas cenas de sexo representadas no filme, Beto evita um maior envolvimento com os homens: os corpos estão deitados à meia-luz, onde só é possível ver a silhueta do rapaz, que possivelmente acabara de fazer sexo oral e começa a subir em beijos sobre a barriga e indo em direção aos lábios do parceiro, que vira o rosto. Um feixe de luz do ambiente revela a face de Beto. Como se quisesse concluir o trabalho e evitar uma maior afetividade, Beto agarra o parceiro, vira-o de bruços na cama e ‘realiza o serviço’.

No relacionamento com outros homens, Beto se configura como Perlongher (1993) define o michê: um jovem hipermásculo que oferece serviços sexuais a homens gays em troca de retribuição econômica. Trata-se de uma “prostituição viril” (p. 141) em que o negócio, geralmente, gira em torno de que o michê seja um homem heterossexual/ativo que cobra, não sendo homossexual nem afeminado⁵. Perlongher ainda argumenta que o negócio com o michê se inscreve numa zona de perdição e vícios das grandes cidades, geralmente o centro da cidade: “zona do poder e do comércio durante o dia, se converte à noite em local de vício e boemia. Assim, a ‘margem’ (no sentido sociológico) converte-se em centro (no sentido ecológico)” (PERLONGHER, 1993, p. 142-143). O espaço se transforma numa heterotopia de desvio: “lugares que a sociedade situa em suas margens, nas zonas vazias que as rodeiam, reservados aos indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida (PRECIADO, 2020, p. 125).

Após constatar que Beto já estava adaptado, seu colega Chico o convida para fazer pro-

⁴ Descrição de Perlongher (1993) em seu estudo sobre michês e que abarcou a região representada no filme.

⁵ De acordo com Perlongher há possibilidades de negociação de valores mais altos de que o michê ocupe a posição passiva.

gramas duplos com “uns caras que gostam de coisas estranhas”. Um homem nu deitado no chão lambe as botas de peão do rapaz que está em pé, nu e de costas à câmera que está enquadrando a ação de podolatria. Na sequência, um outro plano revela que o rapaz é o Chico. Ele grita para um outro rapaz que está diante dele e de costas para a câmera, sendo possível ver apenas sua silhueta. Chico pede para que ele não demore e aja. Num outro plano é revelado o rosto de Beto, nu e de chicote na mão, ele desfere chicotadas na bunda do rapaz deitado no chão sobre os pés de Chico e sob o seu chicote (Figura 2).



FIGURA 2 – Cenas de sadomasoquismo com Chico e Beto

FONTE: Corpo Devasso (1980)

Segundo Freud (2010) no sadismo e no masoquismo mesclados ao erotismo reconhece-se o instinto de destruição voltado para fora e para dentro dos sujeitos civilizados, revelando a onipresença e o lugar da agressividade e destrutividade na interpretação da vida da civilização, caracterizada como o resultado de uma luta entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de dominação e destruição (Tânatos).

Deleuze (2009) faz uma análise dos escritos do filósofo Marquês de Sade e do jornalista Leopold von Sacher-Masoch pontuando que o sádico se constitui numa possessão instituída e o masoquista é pensado em termos de uma aliança contratada. “A possessão é a loucura própria do sadismo; o pacto, a do masoquismo” (DELEUZE, 2009, p. 19). O masoquista tem uma função pedagógica e é de sua responsabilidade o risco de algum fracasso resultante de um excesso ou falta de violência por parte do sádico. Na narrativa fílmica, vemos Chico e Beto fazerem o papel do sádico, sendo contratado pelo rapaz masoquista. Neste caso, a transação financeira pode ser interpretada como a representação do pacto do masoquista, e na cena, uma certa representação de tensão em Beto ao quase vacilar em lançar as chicotadas, um amadorismo que pode espriar pela falta ou pelo excesso.

Compreende-se em Deleuze (2009) que a prática masoquista como um ato de denegação, diferente do sádico, marcado pelo desejo da negação (destruição). O masoquista desloca a essencialidade do objeto fálico (o pênis, ou não falta de pênis à mulher) elegendo a podolatria ou *bon-dage* como objeto desejante. Assim, “não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia” (DELUZE, 2009, p. 29-30). Nesse sentido, Deleuze parece propor pensar a figura do masoquista com aquele que apresenta outras possibilidades desejantes de uma norma estabelecida de prática sexual.

Embora a prática seja visível na invisibilidade da prostituição entre homens, o que se coloca uma dupla marcação de uma ideia de *perversão*, a representação da prática sadomasoquista no

filme revela uma conduta sexual adulta que não se restringe à colocação do pênis em vagina, ou neste caso, no ânus. Compreende-se também que a sua representação se dá como uma prática nos termos negociáveis de um programa; não se trata de considerar tal conduta erótica associada à padrões de personalidade auto-destrutiva, sadismo sexual com agressão emotiva e homoerotismo com imaturidade (RUBIN, 2012, p. 17). Para a autora, tais terminologias oriundas do campo da psiquiatria são estereótipos poderosos atribuídos aos praticantes do sadomasoquismo.

Além das práticas sadomasoquistas, a narrativa do filme enuncia que Beto ocupa uma posição ativa com os homens gays que se relaciona como *michê*, mas também com quem estabeleceu um envolvimento maior. Beto conhece o professor e tradutor Raul num dos seus programas à noite. Encantado com o jeito do *michê* contratado, que não parava de admirar os livros na prateleira, o professor pede para ele ficar para o jantar enquanto lê. No jantar, faz uma proposta em lhe ajudar com trabalho numa livraria, saindo das ruas, onde há muitas doenças⁶ e passando a morar com ele. Beto aceita, para de se prostituir e começa a trabalhar como vendedor de livros. Raul é um homem gay carente afetivamente e o pagamento por sexo era uma possibilidade de satisfazer seu desejo e reprimir seus sentimentos por outro homem. Em conversa com Beto, Raul confessa que com seus estudos e conhecimentos de outras culturas pudesse fazer com que ele dominasse a vida, mas conclui num tom confessional: “mas foi a vida que me dominou”. Raul acaba se entregando emocionalmente à Beto.

No relacionamento com Raul, o personagem principal passa a habitar uma *masculinidade hegemônica* em relação com uma ‘masculinidade subordinada’ - associada aos homens gays - como propõe os estudos de Connell (1995). Para o autor, pensar em masculinidades é compreendê-las em relação, pois as posições em determinados contextos podem se alterar:

Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos. Consequentemente, a masculinidade representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 257).

Interpreto que o personagem Raul personifica o homossexual que entende o seu comportamento como desviante, numa relação hierárquica e inferior com a heterossexualidade, cujos indivíduos são recompensados com uma saúde mental, respeito e legalidade. Raul por mover seu desejo a baixo da norma heterossexual, se constitui sujeito à instabilidade emocional, acreditando que sua orientação enseja má reputação e por isso a fala de ter sido “dominado pela vida” adquire um sentido de punição e fracasso diante da norma heterossexual: “um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo *status* e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam (RUBIN, 2012, p. 16).

Isso é coisa de comunista?

Voltando do trabalho à noite, Beto se depara com uma mulher sendo assediada por dois rapazes. Ele os enfrenta e a acalma. Trata-se de uma jornalista chamada Mônica. Eles vão até a casa dela e *trocaram* suas histórias. A personagem Mônica personifica o contexto político do Brasil

⁶ Importante considerar que o filme é produzido na década de 1980, período de grande impacto da pandemia de HIV/Aids no país e no mundo.

sobretudo no que se refere aos movimentos grevistas de 1978-1980⁷. Em conversa com o Beto enfatiza que a falta de ética do país atingiu os jornais e, junto aos seus colegas de redação, pensa em aderir à greve do jornal em que trabalha. A jornalista comenta também que está fazendo uma matéria sobre as dificuldades que passam as pessoas do campo nas grandes cidades e Beto poderia lhe ajudar muito na reportagem. Depois de relatar sua trajetória ocorrida na narrativa do filme – por isso há apenas uma trilha e imagens dos dois conversando – Mônica destaca uma possível manchete de sua reportagem: “O homem do campo não perde sua pureza, apesar da depravação”. Beto se dirige à porta para ir embora por achar que estava sendo motivo de deboche e por pensar que ela estava sentindo algum nojo da sua trajetória em São Paulo. A jornalista vai até ele e diz que não se trata disso, muito pelo contrário, que o achou mais bonito do que antes. Mônica ressaltava também a característica essencialista em relação ao homem do campo: “a terra dá uma força incomum aos homens”. Os dois se beijam e transam, passando a se relacionar. Após duas semanas, Mônica pede à Beto para que resolva “a situação” com o Raul.

Beto vai à casa de Raul e termina o relacionamento dizendo que o quer bem, mas a Mônica é o seu verdadeiro amor, ressaltando: “alguma vez falei em amor com você?” Chorando muito, Raul reforça que tinha raiva de depender das outras pessoas pelo receio de ser abandonado como estava sendo, e por isso, Beto acabara de o destruir. Beto enuncia uma dúvida se realmente sentia alguma coisa por Raul ou pelo conforto que lhe era proporcionado. Observa-se que na relação entre Beto e Raul se sobressai uma independência e dominação afetiva de Beto e não a dependência financeira e ajuda com emprego que atravessam as relações dele com as outras mulheres do filme, ficando numa condição de submissão. Beto sai da editora na qual Raul lhe ajudou com emprego e, com a intermediação de Mônica, passa a trabalhar na livraria de um colega dela.

As ambiguidades políticas caracterizam as produções da pornochanchada, marcadas por um jogo de esconde-revela, desejo-repressão do contexto social. Segundo Freitas (2004), a narrativa da maioria dos filmes desse gênero realiza uma negação dupla que expressava “os desencantos tanto com a esquerda sectária quando com a direita opressora” (FREITAS, 2004, p. 21). Por isso, o autor compreende as produções como um cinema mal-comportado, mal-educado, bizarro, mal-feito, instaurando uma estética que nega tanto a burguesia (direita) quanto a estética do engajamento político (esquerda).

Na casa de Mônica, há diálogos com colegas sobre as greves nas redações – fazendo analogia às greves dos trabalhadores no país. Mônica diz a eles que estava em dúvida se entraria ou não em greve, ressaltando que as reivindicações deveriam ser estudadas. Em outro momento, na livraria com Beto, já decidida que iria aderir à greve, a jornalista esclarece ao parceiro que lhe interroga: Mas isso não é coisa de comunista? Ela responde: “a gente prega ideias democráticas e socialistas, mas não tem nada a ver com os soviéticos. É mais parecido com o que acontece na Inglaterra e Suécia”. Na sequência, Mônica é despedida por aderir à greve e sem muitas opções de emprego no país pensa em ir para a Suécia com um bolsa de estágio. Beto compreende e diz

⁷ As greves de 1978-1980 foram uma série de manifestações operárias ocorridas na Região do Grande ABC paulista, no contexto de abertura política da ditadura militar, e que marcaram o ressurgimento do movimento trabalhista brasileiro (novo sindicalismo), após a repressão promovida pelo regime entre 1968 e 1972. O movimento grevista teve início em 1978, com uma série de paralisações espontâneas nas cidades da região do ABC, em especial, no setor dos metalúrgicos, protestando contra as políticas de arrocho salarial e reivindicando liberdade e autonomia sindical. Após essa greve, houve novas mobilizações trabalhistas, em um processo que se consolidou e ampliou-se com as greves dos metalúrgicos em 1979 e 1980, às quais se incorporaram, ao redor do Brasil, outras categorias, como a dos bancários, petroleiros e professores, evidenciando uma ascensão do movimento trabalhista no período.

que esperará por ela.

Com a Mônica perdendo o emprego e tenho que ir para a Suécia, a narrativa do filme apresenta um fracasso das reivindicações dos trabalhadores e o movimento grevista que emerge no período no país. Na enunciação de Beto questionando se aquilo se tratava de ações comunistas há um sentido de algo fora da lei, *subversivo*, tanto que Mônica tenta desassociar possíveis linhagens de movimentos de esquerda ocorridos no mundo. Importante considerar também que, não fazer críticas ao governo era um dos aspectos levado em consideração pela censura que avaliava as produções, o que não deixava de revelar uma representação do contexto político do país nos filmes com um certo enquadramento aos pontos de censura. Conforme Bertolli Filho (2016), a ditadura militar, por meio dos seus presidentes pregavam valores morais e cívicos à sociedade. A vida boa e digna de um brasileiro pronunciada pelos presidentes nas rádios e televisões, identificada e reconhecida pela maioria da população, se constituía pela devoção ao trabalho e amor à nação. O desviante a essa conduta moral era denominado como comunistas, subversivos, inimigos do povo e da civilização cristã.

No trabalho na livraria, Beto é flertado por um cliente, que diz já ter feito programa com ele. Estando fora do contexto da prostituição, Beto se sente assediado e agride o rapaz. No dia seguinte, Beto é mandado embora por que o cliente era uma pessoa influente do Estado e poderia prejudicar os negócios da livraria. A cena da dispensa se dá em presença também de Mônica, que é amiga do dono do estabelecimento. Mônica questiona o comportamento do amigo que se dizia defender os direitos humanos dos trabalhadores e se deixa levar por atitudes corruptas e pelo “jeitinho”. Nota-se uma crítica nesta representação aos que defendiam valores atribuídos à política de esquerda.

Sem a Mônica que havia viajado para estudar na Suécia e sem emprego, Beto volta a procurar Raul. Encontra o irmão dele dizendo que ele havia se suicidado porque entrou em depressão devido ao abandono de Beto, e por isso, estava se envolvendo com algumas pessoas “barra pesada”. Para ilustrar o que o irmão quis dizer sobre pessoas *barra pesada* surge uma cena em que Raul está levando tapas na cara de um rapaz. Os dois aparecem em plano até o quadril sem camisas, denotando que estavam nus e haviam praticado ou estavam praticando sexo com violência sem consentimento de Raul. A temática da violência na prática sexual, associada aos homens gays, continua na sequência da narrativa do filme. Beto volta a se prostituir. Percebendo que estava sem muita vontade, o rapaz, que estava lhe fazendo sexo oral, pede a ele que se tenha “vibração”. Beto se enfurece e dá um soco na cara do rapaz, dizendo: “você pensam que a gente é máquina, né?”. Nota-se que a narrativa do filme revela que o corpo do homem gay em relação ao michê - podendo compreender também ao homem heterossexual – está sujeito à exploração e violência, que neste caso não condiz com as práticas sadomasoquistas.

No dia seguinte, comenta com o amigo de quarto, Chico⁸, que se arrependeu de ter feito aquilo com o rapaz. Mas diante do que ocorreu com Raul e do abandono da Mônica, decide procurar um emprego mais digno. Vai até a antiga editora em que trabalhou - emprego conseguido com ajuda de Raul - e encontra uma advogada a qual lhe comunica que o estabelecimento não existe mais. A mulher, chamada Ângela, começa a querer saber mais dele. Por ser do campo e ter trabalhado na fazenda, a personagem oferece à Beto um emprego de caseiro no seu sítio, distante da cidade.

⁸ Supostamente Beto teria voltado a morar na pensão depois de Mônica ter ido estudar na Suécia.

Dominação feminina sobre a força da natureza

A partir de estudos de alguns filmes da pornochanchada produzidos no início da década de 1980, Cânepa (2009) discute que neste período havia uma suposta autocrítica e por isso um desejo de discutir o papel reservado às mulheres nos filmes eróticos do país, que ficaram marcados como produções que exploravam o corpo feminino numa condição de submissão aos homens. Para Cânepa (2009), alguns filmes desse gênero podem ser compreendidos como questionadores de “clichês básicos como o desejo de submissão das mulheres, sua fraqueza física e sua busca por ascensão social através do sexo” (CÂNEPA, 2009, p. 10). Nesse sentido, a narrativa do filme de *Corpo Devasso* e a conduta sexual do personagem principal Beto e as mulheres com as quais se envolve, muitas vezes, por garantia de melhores condições de vida e pelo oferecimento de ajuda na busca de emprego, podem ser lidas conforme a discussão proposta por Cânepa. No entanto, é importante considerar, que as mulheres representadas com o poder de fazer de Beto como objeto desejado e submetido a elas, são mulheres brancas. Embora naquele contexto do país não reverberavam fortemente a crítica às representações da mulher negra, sobretudo nos produtos midiáticos (RIBEIRO, 2017) e (HOOKS, 2019), entendendo que minha leitura do filme é a partir das contingências socioculturais vividas por mim no presente, *Corpo Devasso* diz sobre um ocultamento das marcas da africanidade que constitui a nação brasileira (MISKOLCI, 2012) e revela que o lugar da mulher negra na cultura do país se restringe aos serviços domésticos (GONZALEZ, 1984) - como se observa de maneira geral em alguns filmes da pornochanchada. O lugar das mulheres bem-sucedidas, bem casadas, separadas com posses e com possibilidades de viverem uma vida sexual além do casamento, fazendo dos homens seu objeto, não coube às mulheres negras na representação das mulheres dominadoras do filme.

Ao chegar na fazenda em companhia de Ângela para trabalhar como caseiro, a nova patroa, que enuncia querer saber se o novo contratado é bom mesmo de serviço, lança um tapa no rosto de Beto e o beija. Entre Ângela e Beto, a conduta de um sexo *violento* é deslocado e passa a ser permitido por ela. Numa das práticas sexuais, Beto puxa os cabelos dela e simula a penetração virando-a por trás. A conduta é realizada depois que Ângela insinua desejar sua força ao lançar um tapa no rosto do parceiro. Importante destacar que o corpo nu do ator David Cardoso, que interpreta Beto, é mais exposto do que os corpos das mulheres, sendo possível depreender uma consideração à crítica da exposição do corpo feminino nas comédias eróticas brasileiras.

Em outra cena, em que Ângela está tomando um *drink*, Beto se aproxima e começa a beijá-la. Ela lança novamente um tapa em seu rosto dizendo que ele deve saber respeitá-la naquele lugar de patroa-empregado. Ângela tem uma filha que estuda num colégio interno e vai passar as férias na fazenda. A filha se apaixona por Beto e os dois começam a se relacionar. Não sabendo que o caseiro tinha relações com a sua mãe, a adolescente passa a acreditar que encontrara o seu grande amor. Ao descobrir o relacionamento dos dois, Ângela se enfurece com Beto por ciúmes e por ter iludido a filha, que ouve e entra na discussão. A filha tenta se suicidar passando um objeto cortante em seu pulso. A narrativa do filme dá sequência num cenário de hospital. Ao ser informado pelo médico que a filha não corre mais perigo de vida, por vingança, Ângela ameaça Beto, que a acompanhava. A advogada retoma o caso pelo qual Beto estava sendo procurado pela polícia (por violação de propriedade privada). Beto é preso.

Uma comissão de psicólogos e sociólogos discutem o caso do personagem condenado a dois anos de reclusão. Em meio a acusações de pervertido e imoral por parte de algumas pessoas da comissão, uma psicóloga, branca e loira – não há referência ao nome da personagem no filme

- diz que o réu é uma vítima de uma sociedade imoral; que ele foi preso por vingança da advogada Ângela; que precisa de compreensão; esteve envolvido em interesses controversos, hipócritas e egoístas. A profissional continua a avaliação dizendo que Beto ao longo de sua trajetória se demonstrou receptivo à cultura por ter se relacionado com o professor Raul e a jornalista Mônica, classificados pela comissão, respectivamente, como um pervertido e uma subversiva. A profissional em defesa de Beto reclassifica seus ex-parceiros como um “ser digno de compaixão” (Raul) e “uma idealista” (Mônica); encerra dizendo que o réu é um ser que precisa encontrar alguém que lhe dê carinho, pois é uma “força da natureza que não pode ficar segregada”. Reforça, nos últimos momentos da narrativa, a essencialidade do homem do campo na interface de uma identidade e o desejo sexual citada por toda a representação fílmica de *Corpo Devasso*.

Em liberdade, Beto se encontra com a psicóloga que o defendeu. Ela lhe dá uma carona. Dirigindo com Beto no banco ao lado, ela comenta sobre seus estudos relacionados ao êxodo rural e os desajustes na vida urbana. Após Beto comentar que gosta muito de leitura, a condutora do veículo encosta as mãos em seu pênis e de forma convidativa diz ter em sua casa uma enorme biblioteca herdada pelo seu avô e que precisa ser organizada. O fim do filme enuncia o tom de uma marca do cinema pornochanchada: o deboche das moralidades da vida cotidiana por meio das comédias eróticas.

Por meio das condutas sexuais representadas em *Corpo Devasso*, torna-se possível pensar o erótico num contexto de opressão, revelador das desigualdades sociais intercambiáveis entre as identidades de gênero e as dinâmicas de ordem econômica e migratórias que definem um *status* social e, por conseguinte, expressam o silêncio sobre o gênero e a raça. O cinema pornochanchada, em meio a sua estética mal-comportada entre as ideias repressivas e transgressoras do regime da ditadura, pode ser observado na perspectiva de que a sexualidade e o erótico é político, cujas condutas sexuais são hierarquizadas em torno de uma norma idealizada da heterossexualidade como bem enfatizado por Rubin. Em *Corpo Devasso* essa norma se mantém num dilema de imagens polarizadas que se dobram umas às outras, entrelaçando o revanchismo do feminino sobre a essência da dominação masculina, que por sua vez, coloca em subordinação o homem gay. Considerando que o roteiro do filme dialoga às críticas ao cinema pornochanchada em relação à exploração do corpo feminino, num contexto de forte influência do pensamento feministas no Brasil, há uma encenação de condutas sexuais que fazem das “formas preexistentes de masculinidade e feminilidade propensas a convergir para algum tipo de modelo andrógono” (GIDDENS, 1993, p. 215).

Ao pensar as identidades como instáveis e as condutas sexuais que se realizam nos territórios, é possível perceber as repetições naquilo que parece legitimar ou deslegitimar a norma dominante sobre a sexualidade. No filme, a representação citada de deslocamento da dominação da mulher sobre o homem não desloca, mas reitera até como prazer nas práticas sadomasoquistas, o desejo compulsório sobre a dominação/submissão de uns (os mais fortes) sobre os outros (os vulneráveis) nas nossas relações sociais.

Acredito que o estudo, que é sempre do presente vivido, sobre as produções cinematográficas (cinema do Boca de Lixo) realizadas na região da *perversão* e boêmia de São Paulo pode colocar em dilema a política sexual reprimida, revelada ou colocada em conflito num contexto da ditadura militar, cujas moralidades se reconfiguram e permanecem no tecido social, sendo fortemente lembradas na política atual brasileira.

Referências

- BERTOLLI FILHO, C. & AMARAL, M.E.P. Apresentação: Pornochanchada como discurso do desejo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- BERTOLLI FILHO, C. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos sobre o "sexo"*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- CÁNEPA, L. L. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *E-Compós*, v. 12, n. 1, 22 jun. 2009.
- CARRARA, S. "Moralidades, racionalidades e políticas sexuais no Brasil contemporâneo". *Revista Mana*, vol. 21, n. 2, 2015, p. 323-345.
- CONNELL, R. *Masculinities*. Sidney: Allen & Unwin, 1995.
- CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos feministas*, vol. 21, n. 1, 2013.
- COULDRY, N. Theorising media as practice. *Social Semiotics*, v.14, n.2, p. 115-132, 2004.
- DELEUZE, G. *Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FERRO, M. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- 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
- FREUD, S. *Obras completas volume 18 – O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAGNON, J. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- GIDDENS, A. *A Transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GONZALEZ, L. "Racismo e Sexismo na cultura Brasileira". *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984, p. 223-244.
- HALL, S. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2016.
- HOOKS, B. *Olhares Negros. Raça e Representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- KLANOVICZ, L. R. F.; CORRÊA, W. B.. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- LAPLANTINE, F. Antropologia dos sistemas de representações da doença: sobre algumas pesquisas desenvolvidas na França contemporânea reexaminadas à luz de uma experiência brasileira. In: JODELET, Denise (Org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 241-257.
- MISKOLCI, R. "O desejo da nação". In: *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2012, p. 21-70.
- PERLONGHER, N. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. 1986. 338f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281384> Acessado em 26 de dez. 2020.

- PERLONGHER, N. Antropologia das sociedades complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 22, 1993, p. 137-144.
- PRECIADO, P. *Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017
- ROSSINI, R. Pornochanchada: um sintoma brasileiro. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. *Cadernos Pagu*, n. 21, 2012.
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A vontade radical – Estilo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WITTIG, M. *O Pensamento Hétero*. 1980. Disponível em: <https://docplayer.com.br/37331696-O-pensamento-hetero-1-monique-wittig-1980.html> Acessado em 03 de jan. de 2021.

Filmografia

CORPO Devasso. Direção de Alfredo Sternhein. São Paulo. Dacar produções cinematográficas, 1980. 97 min.

Recebido: 01/05/2021

Aceito: 13/07/2021