
“HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA”: A QUESTÃO DA MEMÓRIA SOBRE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

“HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA”: LA CUESTIÓN DE LA
MEMORIA SOBRE LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA

“HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA”: THE QUESTION OF
MEMORY ABOUT THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Ana Carolina Sodré Ferreira¹

<https://orcid.org/0000-0002-1206-4779>

<http://lattes.cnpq.br/3878555508855316>

RESUMO: Atualmente, no cenário sociopolítico do Brasil, novamente a questão da memória sobre a ditadura militar está em alta nas mídias, redes sociais e em debates acadêmicos e políticos. A onda conservadora que predominou no cenário político mundial nos últimos anos, também exerceu influência sobre a nova configuração da memória acerca da ditadura militar brasileira, na qual o Estado, expresso na figura daquele que exerce o Poder Executivo, passou a glorificá-la. O presente artigo se insere na discussão desta memória, por meio da análise do filme “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava” (2017), de Fernanda Pessoa, a partir da reflexão da teoria da partilha do sensível de Jacques Rancière. A primeira parte do artigo traz uma análise historiográfica sobre a conjuntura sociopolítica que levou ao golpe de 1964, destacando as tensões da época e as inserindo na interpretação de Rancière sobre política e partilha do sensível. Na segunda parte, discorre-se sobre a memória da ditadura militar e seu viés conciliatório. Após, analisa-se a construção da narrativa e da memória política presente no filme “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava”. À título de considerações finais, constata-se que a não aceitação da diferença, nos mais diversos níveis, é fator importante na ascensão de regimes autoritários. Faz-se necessário a confrontação e contestação de versões deturpadas a respeito da ditadura militar, bem como a responsabilização dos culpados pelos crimes perpetrados.

Palavras-chave: ditadura militar; memória; autoritarismo; pornochanchada

RESUMEN: Actualmente, en el escenario sociopolítico de Brasil, el tema de la memoria sobre la dictadura militar vuelve a estar en auge en los medios de comunicación, las redes sociales y en los debates académicos y políticos. La ola conservadora que prevaleció en el escenario político mundial en los últimos años también influyó en la nueva configuración de la memoria sobre la dictadura militar brasileña, en la que el Estado, expresado en la figura del que ejerce el Poder Ejecutivo, comenzó a glorificarlo. Este artículo es parte de la discusión de esta memoria, a través del análisis de la película “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava” (2017), de Fernanda Pessoa, a partir de la reflexión de la teoría

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bacharela e Licenciada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Integrante do Grupo de Pesquisa em Gênero e História (GRUPEG-HIST); e História dos Estados Unidos: regional, nacional e global (séculos XVIII ao XXI). Email: anacsf.academico@gmail.com.

de Jacques Rancière sobre compartilhar lo sensible. La primera parte del artículo ofrece un análisis historiográfico de la situación sociopolítica que condujo al golpe de 1964, destacando las tensiones de la época e insertándolas en la interpretación de Rancière de la política y el compartir de lo sensible. La segunda parte analiza la memoria de la dictadura militar y su sesgo conciliador. Posteriormente se analiza la construcción de la narrativa y la memoria política presentes en la película “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava”. Como consideraciones finales, parece que la no aceptación de la diferencia, en los niveles más diversos, es un factor importante en el surgimiento de regímenes autoritarios. Es necesario confrontar y cuestionar versiones distorsionadas sobre la dictadura militar, así como la rendición de cuentas de los responsables de los crímenes perpetrados.

Palabras-clave: dictadura militar; memoria; autoritarismo; pornochanchada

ABSTRACT: Currently, in the sociopolitical scenario of Brazil, the issue of memory about the military dictatorship is once again on the rise in the media, social networks and in academic and political debates. The conservative wave that prevailed in the world political scenario in recent years also influenced the new configuration of memory about the Brazilian military dictatorship, in which the State, expressed in the figure of the one who exercises the Executive Power, began to glorify it. This article is part of the discussion of this memory, through the analysis of the film “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava” (2017), by Fernanda Pessoa, based on the reflection of Jacques Rancière's theory of sharing the sensitive. The first part of the article provides a historiographical analysis of the sociopolitical situation that led to the 1964 coup, highlighting the tensions of the time and inserting them into Rancière's interpretation of politics and sharing of the sensitive. The second part discusses the memory of the military dictatorship and its conciliatory bias. Afterwards, the construction of the narrative and the political memory present in the film “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava” is analyzed. As final considerations, it appears that the non-acceptance of difference, at the most diverse levels, is an important factor in the rise of authoritarian regimes. It is necessary to confront and contest distorted versions about the military dictatorship, as well as the accountability of those responsible for the crimes perpetrated.

Keywords: military dictatorship; memory; authoritarianism; pornochanchada

1 HISTORIOGRAFIA: O GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964²

Há pouco mais de meio século, em 1º de abril de 1964, o Estado brasileiro sofreu mais um atentado à democracia e aos direitos civis e políticos por meio de um golpe civil-militar, que articulou setores conservadores e liberais das Forças Armadas e da sociedade civil: direitas, elites e algumas camadas populares (REIS, 2000). Como resultado, o presidente João Goulart foi deposto e teve início o período da ditadura militar brasileira.

Durante os governos de Getúlio Vargas³, fora possibilitada a ascensão dos trabalhadores na cena política⁴ – ainda que de forma limitada –, que vigorou mesmo após o suicídio do

² O sistema de referência utilizado ao longo do artigo é ABNT (Brasil); as normas utilizadas, foram: NBR 6023, NBR 6024, NBR 10520.

³ O primeiro entre 1930 e 1937, e o segundo entre 1937 e 1945.

⁴ A crescente industrialização e urbanização do Brasil observados nas décadas de 40 e 50, contribuíram para o crescimento exponencial de habitantes e trabalhadores urbanos o que, consequentemente, levou a um crescimento das reivindicações trabalhistas e políticas desses trabalhadores bem como de sua organização e mobilização para a organização de greves e manifestações, por exemplo (ANGELO, 2012).

presidente. Uma das consequências dessa nova configuração foi a exigência de reformas na própria cultura e estrutura de poder, que sinalizava à inclusão das massas historicamente marginalizadas e excluídas. Esse movimento recebeu resistência das elites conservadoras uma vez que não lhes interessava compartilhar as instâncias políticas decisórias (NAPOLITANO, 2014).

Além do mais, como aponta Angelo (2012), nas décadas anteriores à 1964, dois projetos estavam em disputa: o nacional-estatista, associado ao segundo governo de Getúlio Vargas e a sua própria imagem, que almejava a autonomia do Brasil e proteção do capital nacional contra potências estrangeiras – principalmente dos EUA. E o liberal-conservador, que defendia a não interferência do Estado na economia, abertura do país ao capital internacional – EUA – e controle dos gastos públicos. Apesar dessas diferenças, ainda segundo Angelo (2012), ambos visavam a construção de um Brasil economicamente independente e forte, com a superação do subdesenvolvimento, e uma classe trabalhadora produtiva, disciplinada e sob controle.

Logo, como aponta Reis (2000), no início da década de 60 havia uma tensão política entre conservadores⁵ e a esquerda-trabalhista⁶, agora ligada à figura de João Goulart, que desencadeou uma apreensão social que ameaçava depor a velha ordem política em favor de uma outra, a nacional-estatista. Segundo Napolitano (2014), o governo de Goulart propôs uma revisão da agenda política brasileira – e não um novo projeto – visando a democratização da cidadania e da propriedade; contudo, essa nova agenda desagradava as elites. E quando a reforma da agenda começou a adquirir contornos de um projeto, as direitas agiram, em 1963, intensificando a crise. Dessa forma, a crise política se acirrou com as divergências de valores e estratégias políticas entre direitas e esquerdas (NAPOLITANO, 2014).

Se partimos da interpretação de Jacques Rancière sobre política a partir de sua teoria da partilha do sensível, essa tensão política entre diferentes setores da sociedade e da política existentes antes do golpe de 1964, fazia parte da constituição da comunidade política:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A política, o comum, é uma partilha do sensível entre diferentes setores da sociedade, as partes exclusivas. Essa partilha, porém, não é igual em sua distribuição, pois ela depende de “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Desta forma, há sempre uma tensão na partilha desse comum: os “sem-parcela”, àqueles que não usufruem ou estão insatisfeitos, tensionam as outras partes a fim de poder partilhar o comum. A ordem política é, assim, marcada por desentendimentos e confrontos. Se houver repressão aos desentendimentos, grupos minoritários monopolizam a partilha do comum e a ordem política se afasta, então, da democracia:

⁵ Elites tradicionais, grupos empresariais a favor do projeto modernizador, uma parcela da classe média e algumas camadas populares como profissionais liberais e autônomos, pequenos proprietários e oficiais do exército (REIS, 2000).

⁶ Estudantes de universidades públicas, trabalhadores rurais e urbanos, alguns setores do exército (REIS, 2000).

A política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição, não há política. Há apenas ordem da dominação ou desordem da revolta. (RANCIÈRE, 1996, p. 26-27).

Os acontecimentos de 1964 no Brasil, nos mostraram um repúdio à democracia em prol da apropriação do comum por algumas partes, com exclusão das demais desse comum apropriado, e a imposição de suas vontades sobre esse comum.

Ainda no segundo mandato de Vargas, é possível identificar a insatisfação de alas militares com o governo federal, já que o presidente, munido de uma retórica nacionalista, mostrava-se próximo às massas. Pode-se perceber, também, certa predisposição de setores das Forças Armadas em desferir um golpe para preservar a estrutura de poder vigente à época (NAPOLITANO, 2014). Posteriormente, no governo de João Goulart, as políticas trabalhistas iniciadas por Vargas foram retomadas e a insatisfação das elites, retornaram.

Insatisfações das direitas e das elites conservadoras com as reformas de base do presidente favoreceram a aliança entre militares e civis para desferir o golpe de 1964. Apesar dos setores civil e militar terem se unido nesse momento inicial – contra Goulart e o seu projeto popular nacional-estatista –, seus integrantes possuíam, contudo, interesses e objetivos diferentes entre si, havendo aqueles que desejam apenas a deposição de Goulart e retorno das Forças Armadas ao quartel, e aqueles que desejavam uma intervenção militar mais intensa e duradoura (REIS, 2000). Ou seja: mesmo com a posterior derrubada da ordem democrática, o comum ainda continuava a ser confrontado entre as minorias que o partilhavam.

Por sua vez, entre as esquerdas, não havia um consenso sobre o governo de Goulart. Predominavam, todavia, críticas negativas, principalmente em relação a sua proposta reformista, que carecia de consistência política e ideológica: seu governo pendia mais para os interesses de um grande latifundiário com preocupações sociais (NAPOLITANO, 2014). Para Reis (2000), a limitação no exercício do poder – em vista do parlamentarismo –, o abandono da via conciliatória, e a falta de liderança de Goulart no pós-golpe de 1964, contribuíram para a dispersão das esquerdas e para a vitória dos golpistas.

O golpe civil-militar de 1964, afinal, mostrou à esquerda – principalmente à revolucionária – a impossibilidade de aliança com a burguesia nacional para a promoção de reformas e desenvolvimento do Brasil. (ANGELO, 2012). Os golpistas atentaram contra a ordem democrática ao negar a outros setores da sociedade o direito de partilharem de um mesmo comum: “Da Atenas do século V antes de Jesus Cristo até os governos de hoje em dia, o partido dos ricos sempre terá dito uma única coisa — que é muito exatamente a negação da política: *não há parcela dos sem-parcela*” (RANCIÈRE, 1996, p. 29).

2 MEMÓRIA SOBRE A DITADURA MILITAR: A PARTILHA DO SENSÍVEL

De acordo com Schmidt (2007), uma cultura da memória teria se desenvolvido no Brasil no final da década de 80, no contexto dos centenários da abolição da escravidão e Proclamação da República, quando diversos estudos e debates desconstruíram discursos e questionaram as correntes historiográficas que se debruçavam sobre o tema até então. Havia – e ainda há – o

uso da memória para a construção de uma narrativa sobre o passado, a se prolongar no presente, para legitimar instituições ou identidades.

Em relação ao período da ditadura militar no país, segundo Vasconcelos (2009), as análises acadêmicas, os relatos de militantes das esquerdas e os interesses de determinados grupos civis, construíram uma memória nacional do regime militar que fora atrelada somente aos militares, com o esquecimento e exclusão da associação dos civis, da sociedade, a esse regime militar. Essa memória também favoreceu as esquerdas – pois fora esquecida suas lutas armadas e projetos políticos revolucionários pré-1964 – e os apoiadores do golpe civil-militar de 1964: as direitas, as elites e os diversos segmentos sociais da sociedade, além de ter ignorado militares que foram vítimas do regime militar (VASCONCELOS, 2009).

Segundo Cordeiro (2008), no contexto da abertura política de fins da década de 70 e início da de 80, para se atingir um consenso democrático, as esquerdas aderiram a uma memória que as classificavam como *resistência democrática*, silenciando, assim, as ações revolucionárias da luta armada. Logo, a Lei da Anistia (1979), propôs uma memória de reconciliação e esquecimento. Citando Ernest Renan, Reis (2000) afirma que fora preferível, para fins de coesão e harmonia social, construir um esquecimento do período da ditadura militar ao invés de enfrentá-lo. Ademais, o trauma dos 21 anos de ditadura militar contribuiu para a criação de uma memória dicotômica sobre o regime: de um lado, a sociedade resistente e vitimizada; do outro, os militares (VASCONCELOS, 2009).

Nesta dicotomia, além da isenção de responsabilidades da sociedade em relação à ditadura militar, há, também, a construção de uma memória de repúdio à ela:

Assim, embora tenha desaparecido gradualmente, em ordem e paz, a ditadura militar foi e tem sido objeto de escárnio, desprezo ou indiferença, atitudes que tendem a estabelecer uma ruptura drástica entre o passado e o presente, quando não induzem ao silêncio e ao esquecimento de um processo, contudo, tão recente e tão importante na história de nossa história. (REIS, 2000, p. 9).

Esse repúdio, no entanto, pode levar a um rompimento entre o passado e o presente, resultando, conseqüentemente, no esquecimento de um evento tão recente e impactante na história do país (REIS, 2000).

Assim, o projeto de anistia de esquecimento e reconciliação nacional, aliado ao processo de ressignificação da história das esquerdas e da resistência social, contribuíram para a criação do *mito da sociedade resistente*, sem uma análise e reflexão crítica sobre essa suposta “sociedade resistente”.

Os 21 anos da ditadura não são desconhecidos, pelo contrário: o abuso de poder, a censura, a repressão, as torturas, o desaparecimento de corpos e tantos outros horrores políticos promovidos, tornaram-se conhecidos pelo público por meio de depoimentos e de produções artísticas. A partir de 1979, observa-se um número cada vez maior de biografias e autobiografias dos vencidos, principalmente de ex-militantes da luta armada, em uma espécie de vitória da “guerra da memória” pelos vencidos e não pelos vencedores, os militares (ROLLEMBERG, 2006). Segundo Schmidt (2007), com o fim da ditadura militar, os opositores ao regime se sentiram impossibilitados de esquecer o passado, tomando para si o “dever de memória”.

Rollemborg (2006) afirma que o crescente volume de biografias e autobiografias de ex-militantes da luta armada, parte da necessidade de contar o que aconteceu consigo e com aqueles que não sobreviveram. Essa produção escrita permitiu que uma “história silenciada”

– a repressão – fosse conhecida por aqueles que a “desconheciam” (ROLLEMBERG, 2006). Apesar da existência de uma grande variedade de memórias – que, por vezes, opõe-se entre si –, Rollemberg (2006) acredita, contudo, que apenas uma versão delas se popularizou: a de Fernando Gabeira, no livro “O que é isso, companheiro?” (1979), justamente por tratar da conciliação, em consonância com a Lei de Anistia e com o contexto político e social da época.

No campo das memórias e reconstrução do passado a partir de interesses presentistas, observa-se, também, a existência de confrontos na partilha do comum – memória sobre a ditadura militar – na qual as partes excluídas dessa memória – os “sem-parcela” – pressionam o comum a fim de ingressar nele para compô-lo e transitar de uma voz individual para uma voz coletiva e comum:

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Assim como a necessidade de uma memória do esquecimento foi imposta por uma motivação política, o compartilhamento e imposição de uma memória também parte de uma força maior ao indivíduo e em consonância com os acontecimentos do meio coletivo, inclusive com a política. Como sugere Vasconcelos (2009, p. 77), há uma relação dialética entre memória coletiva e individual na medida em que a memória, mesmo que individual, necessita de interações com terceiros e instituições para se construir e estas, por sua vez, dependem do indivíduo para se materializarem:

A memória é uma construção social. É na interação com a sociedade, grupos e instituições que construímos as nossas lembranças. Portanto, o pertencimento a um determinado grupo influi na construção da memória individual. (VASCONCELOS, 2009, p. 77).

3 A MEMÓRIA SOBRE A DITADURA MILITAR NO FILME “HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA” (2017)

3.1 Pornochanchadas

O *boom* de filmes da década de 70 que mesclavam a tradição da chanchada nacional com o cinema erótico europeu, foram denominados, em um primeiro momento, de comédia erótica ou chanchada erótica, até consagrar-se, pela mídia, como *pornochanchada* (BERTOLLI FILHO, 2016). Segundo Abreu (2002), o uso indiscriminado do termo *pornochanchada* acabou por designar uma diversidade de filmes, desde produções precárias, inacabadas, até as mais sofisticadas que possuíam em comum, o roteiro cômico, pontuado por nudez, de conteúdo voltado ao gosto popular. Ademais, a classificação genérica das *pornochanchadas* desconsiderava os gêneros e as tramas, também variadas – de dramas policiais a suspenses:

Pornochanchada agregava a palavra pornô – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – à chanchada (conceito que definia, em geral, produto popular e ‘mal realizado’), e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas poli-

ciais, de suspense, aventura, horror etc. Desse modo, pornochanchada passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero. (ABREU, 2002, p. 165).

Os críticos mais ferrenhos dos filmes pornochanchadas pertenciam às elites intelectuais, culturais e econômicas, que contavam com o intenso apoio da imprensa, responsável por disseminar, de forma pejorativa, o termo pornochanchada. Como Abreu (p. 2002) destaca, os principais elementos de incômodo aos críticos, eram: a produção consistente destes filmes populares e o fato de seus realizadores – diretores/diretoras, atores/atrizes, técnicos/técnicas, produtores/produtoras –, serem provenientes das classes baixas.

A região que mais concentrou a produção de filmes pornochanchadas ao longo da década de 70, foi a *Boca do Lixo*. Localizada na rua do Triunfo, no bairro da Luz (São Paulo), era caracterizada pela forte presença de prostituição, bares, estações ferroviárias e rodoviárias, além de abrigar escritórios de distribuidores, exibidores e produtores estrangeiros e nacionais.

O uso do erotismo em filmes de diversos gêneros produzidos na *Boca do Lixo*, fez com que a produção fosse rotulada pejorativamente. Os críticos e a mídia os consideravam de baixa qualidade:

Os filmes políticos e os filmes eróticos não eram necessariamente concorrentes. Os segmentos de público interessados no consumo de um e de outro eram diferentes. A produção e o pessoal da Boca do Lixo não tinham nenhuma rede social de proteção, enquanto que a produção (politicizada) e o pessoal engajado (no jargão da época) contava com a mídia, forças organizadas etc. De todo modo, havia a criação de um “clima” em relação a pornochanchada, sugerindo que mesmo que o regime (militar) não a quisesse, ela acabava servindo, distraindo o povo dos problemas e de suas causas sociais, políticas e mesmo de comportamento, oferecendo banalidades. (ABREU, 2002, p. 247).

O humor escracho, com referências debochadas a filmes e trilhas sonoras hollywoodianas, a abordagem de temas do cotidiano e as cenas de nudez, teriam sido alguns dos principais atrativos ao público. Assim, em uma combinação de incentivos recebidos pelo governo – recursos financeiros e leis protecionistas – e a “fórmula” da pornochanchada, “produção barata + erotismo + título apelativo” (ABREU, 2002, p. 232), estes filmes caíram no gosto popular – principalmente das classes C e D – e foram intensamente consumidas durante a década de 70, desagradando, conseqüentemente, os seus críticos e as produtoras americanas, que haviam encontrado um concorrente forte no mercado cinematográfico brasileiro.

Como aponta Abreu (2002), as pornochanchadas exploravam o imaginário de seu público a respeito do machismo, liberdade sexual, liberdade da mulher, o desejo etc. Já as personagens, tendiam a fugir da “moral e dos bons costumes” e modelos padrões de sociedade, família, trabalho, sexualidade e relacionamento. A representação de classes e indivíduos portadores do poder econômico era, geralmente, negativa. O mais comum aos personagens deste tipo eram comportamentos rudes e recorrentes assédios sexuais. (BERTOLLI FILHO, 2016). Em ironia, eles geralmente simbolizavam os valores tradicionais e os “bons costumes” da sociedade.

O trabalho, por sua vez, era retratado de forma negativa: encarado como um regime de exploração. Imersos nessa rede, os trabalhadores buscavam outras fontes de renda, quando possível, ou subvertiam a lógica capitalista, diminuindo o ritmo de trabalho para, com isso, desestruturar o cerne das relações produtivas (BERTOLLI FILHO, 2016).

E no que tange a representação das mulheres, fica evidente a exploração de seus corpos por

meio do erotismo e cenas de nudez, com as câmeras a reproduzir o olhar de assédio masculino, destacando as curvas e as partes íntimas das atrizes. Apesar disso, nas pornochanchadas existiam mulheres fortes, questionadores do status quo e dos padrões impostos pela sociedade.

É evidente que as pornochanchadas incorporaram em suas produções estereótipos, preconceitos e papéis de gênero. Os filmes, contudo, não se resumiram a isso: exploraram, a sua maneira, assuntos políticos e questionaram os “bons costumes” e os papéis sociais e de gênero da sociedade brasileira da época.

Conforme aponta Bertolli Filho (2016), como grande parte da produção das pornochanchadas concentrou-se no período da ditadura militar, foi inevitável que elas não se referissem ao regime de alguma forma. Ainda que não abordassem de forma direta a ditadura, temáticas transgressoras que questionassem, debochassem ou insinuassem uma alternativa à “moral e bons costumes” da época, eram uma ameaça à prática repressora do regime:

A política de censura estabelecida pelo governo ditatorial acabou por encontrar na pornochanchada um repertório diversificado para exercitar tanto o olhar paternalista e elitista, quanto o controle político de opositores. Poderíamos dizer, em certa medida, que a pornochanchada e a censura se encontraram num campo de lutas políticas e culturais importantes para o Brasil dos anos 1970 e é talvez devido a isso que diversas polêmicas que atingiam a vida privada e eram representados por esse cinema, acabaram por ser transformados em polêmicas políticas. (KLA-NOVICZ; CORRÊA, 2016, p. 67).

3.2 Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava (2017), de Fernanda Pessoa: uma narrativa sobre a ditadura militar por meio de cenas de filmes pornochanchadas

O filme *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava*, lançado em 2017, foi dirigido pela cineasta e artista visual Fernanda Pessoa, sendo o seu primeiro longa-metragem documental. O filme consiste em uma montagem que reúne diversas cenas retiradas de 27 pornochanchadas⁷. Além do tipo de filme, as produções possuem em comum o fato de se referirem a temas políticos, como os efeitos da ditadura militar no cotidiano das classes média e proletária. A partir da seleção de cenas específicas, a diretora, por meio do procedimento de montagem e edição, criou a sua narrativa acerca dos anos de chumbo ao mesmo tempo em que resgatou a memória destes cineastas.

História que Nosso Cinema (Não) Contava é dividido em quatro partes denominadas “Prólogo”, “1º de Abril”, “AI-5” e “Anos 70” – período do fim das guerrilhas, “milagre econômico” e desgaste da ditadura militar com sinalização para abertura política ao final da década. As três primeiras partes são abordadas em menos de 10 minutos, sendo privilegiada a última ao longo do filme.

A década de 70 foi a única década na qual o governo do Brasil foi ocupado pelos militares

⁷ *A Super Fêmea* (1973), *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), *Amadas e Violentadas* (1976), *Vítimas do Prazer - Snuff* (1977), *Noite em Chamas* (1977), *Amante “muito louca”!* (1973), *Terror e Êxtase* (1979), *Porão das Condenadas* (1979), *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), *Cada um dá o que tem* (1975), *Corpo Devasso* (1980), *E Agora José? (Tortura do Sexo)* (1979), *O Enterro da Cafetina* (1971), *Histórias que Nossas Babás Não Contavam* (1979), *Palácio de Vênus* (1980), *Elas são do Barulho* (1977), *Eu Transo, Ela Transa* (1972), *O Bom Marido* (1978), *A Árvore dos Sexos* (1977), *Nos Embalos de Ipanema* (1978), *Os Mansos* (1973), *Bonitas e Gostasas* (1978), *1001 Posições do Amor* (1978), *19 Mulheres e um Homem* (1977), *Colegiais e Lições de Sexo* (1980), *Inseto do Amor* (1980) e *Manicures à Domicílio* (1978).

de forma ininterrupta. Apesar dessa constância, as tensões sociais e políticas continuaram a existir. Esse cenário de conflitos foi elucidado pela diretora ao contrastar cenas do cotidiano com cenas de tortura, perseguição e contestação, como veremos mais adiante.

Antes do início da parte “Prólogo”, a diretora introduz o filme da seguinte forma:

O Brasil viveu sob uma ditadura civil-militar que durou d 1964 a 1985 [...] Nesse mesmo período, surgiu uma leva de filmes populares e eróticos, chamado pejorativamente de “porno-chanchada” [...] O filme a seguir conta a história da década de 1970 através dos olhos do nosso cinema erótico-popular.

Neste “prefácio”, conseguimos identificar três elementos sobre a posição e intenção da autora. Primeiro: ao utilizar o termo “ditadura civil-militar”, a diretora demonstra concordância com os posicionamentos políticos e historiográficos que consideram, os acontecimentos de 1º de abril de 1964, um golpe de Estado articulado e apoiado por civis e militares, rejeitando, assim, a memória de vitimização da sociedade.

O segundo elemento diz respeito a visão da diretora em relação às porno-chanchadas. Ao destacar o tom pejorativo presente neste termo, a autora reconhece o potencial artístico e qualitativo dessas produções.

E, por fim, o terceiro elemento evidencia a intenção da diretora com o filme: de narrar a sua visão da década 70, sob o regime militar, a partir de porno-chanchadas do período. Por se tratar de um filme que consiste em uma montagem diversificada de cenas, desconsiderando-se os contextos de cada produção e objetivos de seus produtores, além do fato das porno-chanchadas possuírem intenções e características próprias, é problemática a afirmação de que essa montagem será capaz de contar a história da década de 70 sob o olhar do cinema erótico-popular quando, na realidade, trata-se de uma apropriação intencionada de “pedaços” dessas produções para sustentar a narrativa de outro: da diretora.

Após esta introdução, temos o “Prólogo”. Nesta parte, o filme narra o período de 1500, com a chegada dos portugueses ao *Brasil*, e enfatiza a relação de escambo estabelecida entre portugueses e os nativos. Por meio de narração e cenas com banhistas em uma praia, consumindo itens e alimentos, a diretora sugere que esse período marcou a introdução do sistema capitalista no Brasil e persistiu desde então, apenas com a mudança de feições, vestuários e produtos. Por se tratar de uma obra artística, não há um compromisso com o contexto histórico, por isso foi possível realizar esse anacronismo, que serviu de embasamento para o restante do filme abordar a invasão do capital internacional e a “venda” do Brasil aos *gringos*.

Em “1º de Abril”, há cenas de repressão policial e militar, sugerindo a violência e tomada ilegal do poder pelos golpistas de 1964. Aqui, a diretora expressa sua visão sobre os acontecimentos do período.

Na parte “Anos 70”, tem-se a representação do sistema capitalista. Há ênfase no capital financeiro e abertura da economia brasileira ao capital internacional, mediante personagens estrangeiras com profissões relacionadas. Em meio a este ufanismo, a diretora faz referência ao “milagre econômico” e à política de Estado da ditadura militar: as cenas e personagens demonstram, sim, uma prosperidade econômica, porém, restrita aos estrangeiros e à classe média e alta. Logo, há uma crítica da diretora às políticas econômicas da época, que privilegiou as elites e estrangeiros, excluindo, por conseguinte, as classes pobres, populares.

Já as classes populares, são representadas por personagens trabalhadoras e exploradas, que compõem cenas de racismo, divisão de classe e assédio sexual dos trabalhadores.

Nas cenas com personagens negras, estas eram sexualizadas a partir de estereótipos da mulata e do mulato, e ocupavam empregos subalternos, como os empregos domésticos e na construção civil. Além de ser fortemente dividida por classes, a sociedade brasileira da década de 70 também era marcada pela divisão racial do trabalho e o consequente racismo dessa divisão: a patroa branca divertindo-se sexualmente com seus empregados negros; a mulata desejada e assediada por todos; as personagens negras em funções de jardineiro, pedreiro e empregada doméstica enquanto as personagens brancas ocupavam cargos não-braçais e mais rentáveis, como de empresário, político e empreendedor.

A classe média, por sua vez, é retratada como leviana, imoral e consumista. As personagens participam de orgias, pagam por garotas de programa, exploram seus empregados para materializar suas fantasias sexuais, fazem uso abusivo de bebidas alcoólicas e se animam quando se dirigem a um estabelecimento comercial para adquirir televisores e carros do ano.

As personagens mulheres aparecem em cenas eróticas e nuas. Contudo, a diretora trouxe uma seleção intrigante de cenas. Há trechos com alusão ao feminismo nos quais as personagens questionam os “bons costumes”. E outros que mostram a reivindicação por liberdade sexual e pelo divórcio, exigem o direito ao aborto e reagem à violência doméstica.

Em uma sequência de cenas ambientada em um bordel, a diretora a utiliza como metáfora da exploração do capitalismo e do conflito de classes. De um lado, a classe operária representada pelas garotas de programas. Do outro, a classe capitalista representada pela cafetina, detentora do lucro gerado pela mão de obra dessas mulheres.

O conflito inicia-se quando há uma discordância sobre a repartição do dinheiro proveniente das sessões de sexo. As mulheres que trabalhavam ficavam com menos, e a cafetina, que não fazia o trabalho gerador de renda, ficava com a maior parte do lucro – mais-valia.

Uma personagem tenta convencer as demais a iniciarem uma greve, porém, estas ficam receosas com a proposta, pois não veem sentido nela, afinal, greve era *algo* de operários e elas eram “putas”. As personagens não conseguem identificar que elas e o operariado formavam uma única classe: a classe dos trabalhadores, que não possuíam bens nem capital, somente o corpo, a mão de obra, para vender e sobreviver.

Mas a personagem consciente relembra às demais: *“Quando trabalhador age, patrão reage”*. E a próxima cena é a de aderência de todas as garotas de programa à greve. O desfecho da situação acaba com a invasão do bordel pela polícia: *“É isso que dá democracia: até puta quer ter direitos”*. A fala do policial insinua uma crítica à abertura política do regime militar uma vez que “até mesmo as putas” queriam ter direitos. Ademais, há a desqualificação das garotas de programa, não consideradas trabalhadoras e, por conseguinte, sem quaisquer direitos trabalhistas apesar de estarem inseridas na lógica do sistema capitalista de venda da mão de obra.

E dentre todas essas cenas, a diretora intercala com outras, que fazem referências diretas ou indiretas à ditadura militar e à repressão exercida pelo Estado: invasão policial em domicílios sem mandado de prisão ou busca; prisões arbitrárias de personagens “subversivas”; personagens acusadas de serem comunistas; cenas de sequestros, torturas, estupro e desaparecimentos de cadáveres durante a madrugada. Apesar das personagens policiais aparecerem fardadas, as que se supõem serem militares, não estão uniformizadas e, curiosamente, são essas que aparecem envolvidas em cenas de sequestro e tortura. Suas vítimas, entretanto, sempre são levadas a delegacias, expondo, assim, a ligação dessas personagens ao Estado militar repressor da época.

Em determinado momento do filme, após uma sequência de cenas de prisões arbitrárias,

invasões de casas, sequestros, torturas e estupros, há a interrupção da sequência para destaque de uma fala: “*A sociedade terá que arcar com o ônus social*”, sugerindo a responsabilidade dos civis pela repressão promovida pela ditadura militar uma vez que o conhecimento e convívio com essa violência, demonstrava consentimento à ela. Em seguida, é retomada as cenas de violências com ênfase à cena de uma mulher nua sendo torturada.

Após, há uma nova interrupção com a exibição de outra cena com a projeção do 5º artigo da Declaração de Direitos Universais do Homem: “*Ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante*”. Mais uma vez, a diretora insere a cena de tortura da mulher no porão e finaliza a sequência com uma outra personagem mulher, conversando com o taxista sobre joias que iria comprar. Essa sequência evidencia a denúncia feita pela diretora das torturas durante a ditadura militar e, também, pelas pornochanchadas da época.

A crítica é clara: a tortura existia, se tinha conhecimento sobre ela e a sociedade sabia, sim, o que ocorria nos “porões da ditadura”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *História que Nosso Cinema (Não) Contava*, Fernanda Pessoa nos traz sua interpretação e narrativa sobre o período da ditadura militar. A partir da reflexão e análise do filme, identifica-se uma narrativa que reconhece a violência do regime contra a sociedade por meio da tortura e suspensão de direitos políticos e civis. Uma ditadura imposta de forma institucional às custas da ordem democrática e que, ao longo de sua vigência, privilegiou as classes médias e altas e as elites econômicas estrangeiras ao “vender” o Brasil para o capital internacional.

Eis, então, a vitória e fracasso do projeto político liberal-conservador: vitória no que concerne à abertura do Brasil ao capital internacional e controle das massas, e derrota no que diz respeito à conquista da independência econômica brasileira e superação do subdesenvolvimento no país.

Os diversos estratos da sociedade tinham conhecimento da repressão institucional iniciada em 1964, e viviam direta ou indiretamente os efeitos do golpe, desde situações arbitrárias e violentas – prisões, sequestros, estupros, torturas – até a luta diária pela sobrevivência, já que as classes populares não haviam sido contempladas com os benefícios do “milagre econômico”. E essa teoria da diretora é reforçada com as pornochanchadas utilizadas: produções da época de grande sucesso, conhecidas pelas classes populares, médias e altas.

Na partilha do sensível da memória sobre a ditadura militar, a diretora trouxe sua voz e de muitos outros estratos sociais para, ao mesmo tempo, compor e contestar o comum sobre essa memória. Uma voz que se opõe à memória nacional dicotômica e de resistência democrática da sociedade. Uma voz que junta-se às das vítimas, sobreviventes e familiares, e relembra a sociedade sobre as violências e ilegalidades cometidas pela ditadura militar em uma memória que tenta se impor sem ser esquecida ou descartada por aqueles – sejam eles civis, militares ou o próprio Estado – que não querem lembrar os 21 anos de ditadura militar e ter que assumir as responsabilidades e justiça por seus atos e escolhas. A voz resgatada pela diretora, é a voz política de Rancière: “[...] a política existe ali onde a contagem das parcelas e das partes da sociedade é perturbada pela inscrição de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, p. 123, 1996).

No campo da partilha do sensível, diversos agentes históricos e memórias se encontram e percebessem como opostos ou aliados. Através de afinidades e desavenças, buscam integrar-

se a um mesmo comum a fim de estabelecerem sentidos e significados as suas existências. Constantemente esse campo é friccionado e reprimido por suas partes, que negam a entrada daqueles que querem compor o comum com posições e visões diferentes. Enquanto a partilha sensível do comum não for um campo democrático, sempre contestado e aberto para desencontros provenientes de diversas partes da sociedade, o comum será de domínio de poucos e novas possibilidades de violências, violações e institucionalidades serão possíveis de ocorrer no presente e futuro.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. 2002. 808 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284244?mode=full>>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- ANGELO, Vitor Amorim de. **Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil**. 2011. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), São Carlos, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/1420?show=full>>. Acesso em: 24 maio 2020.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 15-39.
- CORDEIRO, Janaína Martins. **“A Nação que se salvou a si mesma”**: entre memória e história, a campanha da mulher pela democracia (1962-1974). 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Curso do Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/tesesonline.php>>. Acesso em: 05 jun. 2020.
- HISTÓRIAS que Nosso Cinema (não) Contava. Direção: Fernanda Pessoa. Produção: Pessoa Produções. Roteiro: Fernanda Pessoa. São Paulo: Pessoa Produções, 2017. Streaming (76 min.), son., color.
- KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari; CORRÊA, Willian Bruno. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 15-39.
- NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO, ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: Edufscar, 2006. p. 1-11.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Cicatriz aberta ou página virada? Lembrar e esquecer o golpe de

1964 quarenta anos depois. **Anos 90**: Porto Alegre, v. 14, n. 26, p. 127-156, dez. 2007. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/5394>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

VASCONCELOS, Cláudio Beserra de. As análises da memória militar sobre a ditadura: balanço e possibilidades. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 65-84, jan. 2009. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1545>>. Acesso em: 20 maio 2020.