

Dossiê
artigos livres



**Histórias que o cinema
documentário conta: novos
lugares de memória para a
Pornoanchada na
história da ditadura militar
brasileira**

Jean Carullo de Souza Silva



Histórias que o cinema documentário conta: novos lugares de memória para a Pornochanchada na história da ditadura militar brasileira

Historical narratives that documentary cinema
tells us:

The new places of memory for pornochanchada at
the juncture of the Brazilian military dictatorship

Jean Carullo de Souza Silva*

Resumo: Este artigo analisa o filme documentário *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017), com vistas a compreendê-lo não apenas como um documentário histórico, mas como uma produção que realiza uma narrativa historiográfica. Nesse sentido, chama-se a atenção para as representações engendradas pelo documentário que, por meio de imagens de arquivo, oferece à pornochanchada um novo lugar de memória, tanto na história do audiovisual como para a história do Brasil, em especial, a concernente ao período que compreende a ditadura militar (1964-1985).

Palavras-chave: Documentário; Ditadura Militar; Pornochanchada

Abstract: This article analyzes the documentary film “Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava” with a view to understanding it not only as a historical documentary, but as a production that performs a historiographical narrative. In this sense, attention is drawn to the representations engendered by the documentary that, through archival images, offers to pornochanchada a new place of memory both in the history of the audiovisual, as in the history of Brazil, especially the period that includes the military dictatorship (1964-1985).

Keywords: Documentary; Military Dictatorship; Pornochanchada

* Mestre em História pela UFU, Uberlândia-MG. Doutorando em Multimeios pela Unicamp, Campinas-SP. E-mail: jeancarlodesouzasilva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1895-2678>.



Introdução

Qual o lugar reservado aos filmes relacionados à chamada pornochanchada quando se trata da história e da memória do audiovisual brasileiro e, para além delas, da história recente do Brasil, em específico, da ditadura militar? Em *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017) – doravante apenas *Histórias* –, documentário dirigido por Fernanda Pessoa, esse lugar é o de uma produção, se não política, ao menos atenta ao que se passava no cotidiano (autoritário) do país, sobretudo na década de 1970.

Realizado tão somente a partir de imagens de arquivo, *Histórias* se insere em um contexto mais amplo de uma produção fílmica nacional que aborda e/ou retoma momentos históricos, especialmente, do período da ditadura militar (1964-1985) com vistas a explorar aspectos e eventos de um passado cujos efeitos fazem-se ainda muito presentes na nossa sociedade, ou seja, de um passado que não passa. Mas esses filmes que exploram memórias ou mobilizam aspectos do passado não são apenas um fenômeno brasileiro; ao contrário, eles são expressões de um movimento cultural transnacional contemporâneo mais amplo e identificado, por exemplo, como “cultura da memória” por Huyssen (2000).

Particularmente, em relação ao *Histórias*, o documentário tem por objetivo, anunciado pela diretora em diversas ocasiões¹, chamar a atenção para o componente político (registro, denúncia ou crítica) presente nas produções do cinema popular dos anos 1970 sobre o cotidiano brasileiro. Faz-se, portanto, uma tentativa de reconhecer ou restituir essas produções como

¹ Segundo Fernanda Pessoa, em entrevista disponível na página virtual do Instituto Moreira Salles: “A gente nunca pensa na ‘pornochanchada’ como uma fonte histórica [...] Ela é sempre vista como entretenimento, muita gente acha que foi um grande problema na nossa história do cinema, que causou danos ao cinema [brasileiro]. É muito inusitado, a gente nunca procura como esse cinema, que era o mais visto e o mais produzido, retratava a sociedade”. Instituto Moreira Salles (s/data). *Histórias que Nosso Cinema Não Contava*. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/historias-que-nosso-cinema-nao-contava/>



fontes históricas e, mais do que isso, documentos/monumentos relevantes da história do tempo presente do Brasil.

Contudo, para além de tentar simplesmente restituir a pornochanchada como fonte histórica, algo que de fato é feito, ou como um fenômeno cultural, político e social memorável, defendemos aqui que *Histórias* deve ser interpretado como sendo, ele mesmo, um discurso historiográfico. Dois elementos nos permitem considerar essa hipótese: o primeiro deles é a manifesta intenção da diretora em oferecer uma perspectiva do passado recente por meio dessas fontes documentais que, para ela, funcionam como inscrições inequívocas da cultura e da cultura política do Brasil dos anos 1960, 70 e 80. Nesse sentido, para realizar a sua empreitada e contar a história da ditadura, Pessoa foi até os rejeitos do cinema nacional para, tal qual um “catador de lixo” – na metáfora de Tomaim (2016) –, recolher, guardar e oferecer novas funções e, portanto, sentidos para aquele material fílmico. O segundo elemento, que nos possibilita, especialmente, considerar *Histórias* uma produção audiovisual que se assemelha à (ou funciona tal qual a) a representação historiográfica; é pela sua própria estrutura, sua “intriga”, que revela a busca por uma explicação/compreensão do passado. Nesse sentido, em virtude dos procedimentos adotados pelo filme, tais como o uso de imagens de arquivo, ele funciona como uma “representância”. Isto se considerarmos que

A palavra ‘representância’ condensa em si todas as expectativas, todas as exigências e todas as aporias ligadas ao que também é chamado de intenção ou intencionalidade historiadora: designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos (RICOEUR, 2007, p. 289).

Ademais, ainda que lance mão de elementos ou de arquivos ficcionais, como faz *Histórias*, um documentário, por seu status de gênero,



não é socialmente reconhecido como ficção. Isso porque o espectador, ao ter contato com um documentário, supõe que assiste uma “narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional” (RAMOS, 2013, p. 27). Algo semelhante também ocorre em relação à escrita da história, com a qual o leitor estabelece um acordo tácito de que aquilo que lê “tratará de situações, acontecimentos, encadeamentos, personagens que existiram anteriormente” (RICOUER, 2007, p. 289). Dessa forma, a escrita da história seria orientada por procedimentos compostos, segundo Ricouer (2007, p. 288 *et seq.*), por três fases, a saber, escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental, que juntas credenciarão a verdade do discurso histórico. Já em relação aos documentários, há procedimentos de gravação/edição que evidenciam que aquela representação “tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada do ponto de vista do cineasta e na voz dele” (NICHOLS, 2016, p.35).

Importante ainda ressaltar que, embora o documentário em questão seja estruturado integralmente a partir de cenas fílmicas de arquivo², a documentarista não pode ter o seu trabalho resumido ao adjetivo de compiladora, por exemplo. Isto porque, conforme Tomaim (2016, p. 104), o

² As cenas foram extraídas de 27 filmes diferentes, sendo eles: *1001 Posições do Amor* (1978), de Carlos Mossy; *9 Mulheres e um Homem* (1974) de David Cardoso; *A Super Fêmea* (1973), de Aníbal Massaini Neto; *Amadas e Violentadas* (1976), de Jean Garret; *Amante muito Louca* (1973), de Denoy de Oliveira; *Árvore dos Sexos* (1977), de Sílvio de Abreu; *Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldir Onofre; *Inseto do Amor* (1980), de Fauzi Mansur; *Manicures a Domicílio* (1978), de Carlo Mossy; *Noite em Chamas* (1977), de Jean Garret; *Nos Embalos de Ipanema* (1978), de Antônio Calmon; *O Bom Marido* (1978), de Antônio Calmon; *O Enterro da Cafetina* (1971), de Alberto Pieralisi; *Bonitas e Gostosas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Terror e Êxtase* (1979), de Antônio Calmon; *Vítimas do Prazer – Snuff* (1977), de Cláudio Cunha; *Porão das Condenadas* (1979), de Francisco Cavalcanti; *Palácio de Vênus* (1980), de Ody Fraga; *Os Mansos* (1973), de Braz Chediak; *Cada um Dá o que Tem* (1975), de Adriano Stuart, John Herbert e Sílvio de Abreu; *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), de Antônio Calmon; *Eu Transo, Ela Transa* (1972), de Pedro Camargo; *Elas são do Baralho* (1977), de Sílvio de Abreu; *E agora José? A Tortura do Sexo* (1979), de Ody Fraga; *Corpo Devasso* (1980), de Alfredo Sternheim; *Colegiais e Lições de Sexo* (1980), de Juan Bajon; e *Café na Cama* (1973), de Alberto Pieralisi.



“compilador não tem autoridade própria, apenas reúne os textos dos outros. O documentário é uma obra autoral, por excelência”. Uma obra autoral que, sobretudo, quando se apropria de imagens-arquivos, possibilita uma recomposição do passado e, ao fazer isso, o “papel do cineasta passa a ser, então, o de recompor as teias pelas quais é trançado o tecido do tempo. Portanto, a história pode ser reinventada sempre, ganhando novos sentidos” (AGUIAR, 2011, p. 248).

Desse modo, por todos esses elementos internos e externos ao documentário, fica latente que ele realiza uma representação historiográfica, e isso está para além de ele ser, também, um documentário histórico. Nesse sentido, reconhecemos por princípio que *Histórias* deve ser analisado conforme “uma montagem historiográfica qualquer (um trabalho de historiografia, por exemplo), considerando-se, é claro, as especificidades da própria linguagem cinematográfica” (BARROS, 2007, p. 152). É esse o tipo de abordagem que pretendemos realizar nas páginas seguintes.

Um certo olhar sobre o passado

Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava apresenta uma espécie de divisão capitular composta por marcadores cronológicos/temáticos que aparecem ao longo da narrativa deste modo: “Prólogo”, “1964”, “AI-5” e “Anos 70” .³ Dispostos, organizados de forma conservadora – a representação do tempo social como causalidade, um *continuum* – esses marcadores contribuem significativamente para produzir e/ou reforçar um efeito de sentido de que aquela produção se baseia e é orientada pela realidade histórica, ou melhor, o passado histórico. Contudo, para além desses artifícios

³ O “Prólogo” se ocupa do “descobrimento” do Brasil; “1964” representa o ano em que ocorreu o golpe civil-militar, realizado em 1º de abril; “AI-5” é referência ao Ato Institucional de número 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968; e, por fim, “Anos 70” abrange o auge da repressão, mas também as muitas mudanças sociais, culturais e o desgaste dos governos militares.



importantes, e que constam ao longo do filme, é preciso considerar que, logo de início, já na primeira sequência, o espectador é convocado a reconhecer que assistirá ao resultado de uma representância, ou seja, de uma operação historiográfica, ao se deparar com a seguinte orientação:

O Brasil viveu sob uma ditadura civil-militar que durou de 1964 a 1985. Nesse mesmo período, surgiu uma leva de filmes populares e eróticos, chamados pejorativamente de ‘pornochanchada’. Esses eram os filmes mais produzidos e mais assistidos da época. O filme a seguir conta a história da década de 1970 através dos olhos do nosso cinema erótico-popular.⁴

A partir dessa “apresentação” (exposição temática, fontes/documentos utilizadas e o objetivo do documentário), a produção estabelece um tom ensaístico, de tese a ser defendida, característica que, aliás, talvez faça de *Histórias* não apenas um “filme-arquivo”, mas, especialmente um “filme-ensaio”. Isto é, ele se insere no escopo de produções em audiovisual para as quais, independentemente do tipo de material, de imagens e de sons captados ou produzidos, o mais importante seja “o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento” (MACHADO, 2003, p. 72). As sequências seguintes à “apresentação”, embora complementem a perspectiva ensaística e historicizante adotada pelo filme, assumem outra dinâmica, menos formal ou instrutiva, pois as imagens-arquivo são, enfim, chamadas para “testemunhar” o passado, sobretudo, da ditadura militar brasileira, ao passo que também tentam se provar críveis para fazê-lo.

Assim, logo nos primeiros minutos de *Histórias* ouvimos alguém cantar “Aquarela do Brasil”, composição icônica de Ary Barroso e internacionalmente popularizada como um hino nacional não oficial do país.

⁴ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 25 min e 25 min 53 s.



Enquanto a canção é entoada, nós vemos uma colegial uniformizada (estereótipo fetichista muito comum nos filmes populares dos anos 1970) a folhear um livro e depois entregá-lo para um homem de meia idade, gravata borboleta, e que se encontra sentado. Ao entregar o livro, a colegial se posta no chão em frente ao homem, numa postura de ensaiada subserviência, para ouvir a leitura. O homem, por sua vez, sorri e pergunta: “*O que mais lhe interessa na escola?*”. A resposta da garota, em uma expressão lasciva salientada pelo *close-up* da câmera é: “*A sacanagem*”.⁵ A história de sacanagem aqui não é outra que não a representação da história do Brasil. Ou seja, uma narrativa – conquanto que matizada pelo apelo sexual e humorístico oferecidos pela perspectiva das imagens-arquivo – da qual sobressairão aspectos como a exploração, devassidão e hipocrisia como elementos históricos constituintes da sociedade brasileira.

Para reforçar a ideia da tríade exploração, devassidão e hipocrisia como fenômenos formativos do Brasil, já no “Prólogo” uma voz *over* que – não é originária do documentário, mas do próprio fragmento fílmico utilizado –, narra de forma etnográfica: “*No dia 22 de abril de 1500, alguns silvícolas, boquiabertos e assustados viram a chegada das primeiras caravelas trazendo os colonizadores portugueses...*”. Enquanto a voz masculina e fora do campo da imagem fala, são mostradas imagens de crianças indígenas a circundar um homem branco, trajando roupas culturalmente identificáveis como de “desbravadores” (chapéu, mochila, tecidos resistentes de coloração verde escura). O narrador continua: “*... Desde então, eles adquiriram o costume de se reunir nas praias à espera de novas caravelas, para trocar espelinhos e bugigangas por suas riquezas e esse foi um hábito que resistiu por mais de quatro séculos*”.⁶ Enquanto isso, o “desbravador” passa por um grupo de indígenas adultos, sobe em um automóvel modelo expedição e sai de cena.

⁵ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 1 min 6 s e 1 min 10 s.

⁶ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 2 min 33 s e 2 min 43 s.



Após um corte seco, que indica uma passagem temporal, é mostrada uma praia na atualidade – isto é, na atualidade do tempo passado narrado, ou seja, nos anos 1960/70 – cheia de pessoas a se divertirem, crianças e adultos a beber Coca-Cola no gargalo. Ao fundo, a voz *over* segue o seu enunciado impassível, ao afirmar:

Pois os nativos até hoje costumam se reunir nas areias à espera dos novos colonizadores e continuam comprando espelinhos e bugigangas, só que agora pagando em dinheiro vivo. 478 anos depois de nosso descobrimento a mudança foi essa: eles decididamente não aceitam mais pau-brasil como forma de pagamento.⁷

Nesse sentido, a história do Brasil do período colonial até o presente é representada como um *continuum* cuja única evidência ou fato significativo (memorável) seja a presença secular do colonialismo, ou seja, o domínio econômico e a exploração estrangeira.

Depois da narração em *over*, o que temos são dois personagens a conversar. Um deles tem um discurso inflamado; ele fala em mudança social, afirma que a “*reforma agrária vem aí*”⁸ e que um homem do povo chegará ao poder, momento no qual, segundo ele, aqueles que forem maus serão “*TRRRRRAAA, fuzilados!*”⁹ (portanto, executados conforme indicaria a onomatopeia). Enquanto esses dois homens caminham e conversam, há uma intercalação de cenas a partir de filmes distintos. Primeiro são mostradas crianças em uma praia a olhar para a câmera, portanto, para o expectador; depois, aparece uma mulher jovem de biquíni, objeto em riste em uma das mãos, a conduzir pela praia as crianças que antes nos encaravam. Mais um corte seco com cenas de outros filmes intercalados, que criam uma sequência na qual um personagem fala sobre como o comunismo tem se infiltrado nas escolas como um “*vírus que vem demolindo a nossa educação, moral e a*

⁷ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 3 min e 3 min 26 s.

⁸ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 3 min 35 s.

⁹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 3 min 47 s.



nossa fé na liberdade. Eu fico profundamente indignado que um comunista qualquer consiga tantos créditos, e que consiga com tanta facilidade subverter os nossos valores morais".¹⁰ O que se segue são fragmentos de um interrogatório político e, complementando a sequência, volta-se à mulher na praia seguida pelas crianças, mas dessa vez, outra voz *over* afirma que “*a mulata pegou o rolo de macarrão e fez uma passeata de protesto apoiada pela molecada toda*”.¹¹

No documentário, essa sequência de imagens e áudios indicam, mesmo de forma lacônica, as situações e tensionamentos ideológicos e políticos ocorridas no Brasil, sobretudo após João Goulart (Jango) assumir – não sem crises – a presidência da República, em 1961, e governar o país – não sem crises – até ser deposto, em 1964. É uma representação da crescente efervescência, radicalização e disputa política e cultural ocorrida entre as esquerdas e os setores conservadores de direita em torno dos seus projetos políticos e sociais que o país experienciou (FERREIRA, 2016).

Mas, também supomos que, ao promover uma representação que explore a atmosfera de embate social e político que antecedeu o golpe de 1964, o documentário acaba por dialogar com o tempo presente ao emular os anos pós-2013. Isto é, embora as imagens registrem cronologicamente os eventos pré-golpe, elas não deixam de suscitar, ou de fazer lembrar, o que se passou no Brasil, especialmente, depois de 2013, quando se registrou o retorno à esfera pública de pautas como “comunismo” e seus correlatos, e pedidos por “intervenção militar” em manifestações nas ruas. Ademais, é preciso considerar, ainda, a projeção política e social de candidaturas da extrema-direita que negam a existência da ditadura, conquanto defendam a legitimidade da repressão realizada pelos governos militares, à exemplo do que observamos nas eleições gerais de 2018 e 2022. Nesse sentido, portanto,

¹⁰ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 3 min 54 e 4 min 8 s.

¹¹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 4 min 23 e 4 min 32 s.



o documentário de Pessoa chama a atenção, mesmo sutilmente, para a permanência de certa cultura política conservadora, ao passo que posiciona o documentário criticamente no seu tempo de produção e, por conseguinte, revela o ponto de vista de sua interpretação histórica.

Em específico, é notável que *Histórias*, nesse primeiro capítulo que dura poucos minutos, condense séculos de história (da chegada dos portugueses aos anos de 1960) para, ao representar o passado, criar um efeito de sentido de “contextualização” e de síntese em que eventos, clivagens e processos sociais foram suprimidos em detrimento de uma narrativa da qual sobressai a presença de um domínio colonial. Então, não obstante as mudanças de sistema político-econômico e de governança da história brasileira, o documentário salienta, como recorrência, a exploração que visa o lucro e a monetização. E, quando essa ordem parece ameaçada, existe uma reação que garante a sua manutenção.

Todavia, se séculos de história foram sintetizados em poucos minutos durante o “Prólogo”, os eventos seguintes, especialmente, relacionados à ditadura iniciada em 1964, são abordados de modo mais detido, como forma de atestar o papel de registro e, portanto, de fontes históricas audiovisuais privilegiadas da década de 1970, atribuídos pelo documentário e pela documentarista aos filmes da pornochanchada. Algo realizado, como se verá, por meio da articulação sistemática e criativa dessas imagens-arquivo que, juntas, conferem ao *Histórias* um sentido de discurso histórico unívoco, embora contraditoriamente fragmentado.

Marcadores temporais e temáticos: uma versão da história da ditadura

O ano de 1964 aparece na tela como um marcador cronológico, e a ele são sobrepostas diversas imagens-sons que remetem a uma ambiência



de intensa repressão social, evidenciada por meio de cenas nas quais vemos homens jovens correndo ao som de tiros e sirenes policiais. Depois, em um plano aberto, aparecem soldados em um veículo do exército em uma estrada rural enquanto, ao fundo, um ônibus se aproxima. Já com a câmera dentro do ônibus, em plano mais fechado, ouve-se alguém gritar “o Exército!”¹² e um homem de óculos escuros tenta se esconder no banco, em uma ação típica de quem é fugitivo. Segue mais uma sequência de imagens de repressão: armas, pessoas sendo presas; as mesmas crianças que antes apareceram no “Prólogo” a marchar atrás da “mulata” com o rolo de macarrão, agora descascam e comem bananas. O documentário investe na representação de uma repressão militar e policial sem, contudo, recorrer a uma explicação elucidativa (seja por meio de uma voz *over* ou por legendas) do que teria levado àqueles eventos. Os únicos indícios que possibilitam reconhecer que se tratam de cenas representativas do golpe militar de 1964 é a referência ao ano realizada anteriormente e, claro, a informação presente no início do documentário, que o inscreve como uma história sobre a ditadura. Fora isso, as imagens são alegóricas, embora sejam povoadas por militares e policiais em ação.

Em outra sequência de cenas alegóricas e extraídas de filmes distintos – mas que, em um mesmo contexto fílmico, ganham o sentido de denúncia política –, vemos uma rainha ascender ao trono enquanto homens e mulheres sorridentes e bem vestidos aplaudem entusiasmados. Em face disso, figuras populares se mostram apreensivas e atentas ao rádio de pilha e ao jornal impresso. A rainha manda anunciar os “ARIS”, os “Atos Reais Institucionais”, uma patente representação dos Atos Institucionais editados pelos presidentes militares e que lhes permitiu governar o Brasil de forma autoritária, mas legalmente guarnecidos por esses instrumentos de exceção. Ao proclame dos ARIS, mais uma vez, os homens e mulheres sorridentes e bem vestidos aplaudem eufóricos. Mais uma cena, dessa vez dois homens

¹² Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 4 min 47 s.



estão a conversar naquilo que parece ser uma mesa de bar. Um deles diz: “*O nosso presidente foi deposto*”. Ao que o outro, lacônico, responde: “*Não me diga*”.¹³ Um corte seco nos leva a outro diálogo, em uma mesa dessa vez ocupada por um homem negro e uma mulher branca. Ele, olhos perdidos em direção à câmera, fala: “*Estamos mergulhados até os ossos em sangue. Ou você aprende a nadar no sangue, ou se afoga*”.¹⁴ Voltamos à personagem da rainha que grita pelos guardas. Eles, quando aparecem, são ordenados a chamar o Ministro da Justiça, pois ela quer baixar um “Ato Institucional”.¹⁵

Na tela, mais uma vez, aparece um marcador histórico. Contudo, diferentemente do anterior, que era cronológico, este é temático: AI-5. A opção do documentário em referenciar o Ato Institucional de número 5 sem situá-lo temporalmente sugere que ele é um desdobramento das perseguições ocorridas pós-1964; porém, um evento digno de ser referenciado, “memorável”. Nesse sentido, *Histórias* aponta para o fato, em consonância com uma historiografia consolidada sobre o período, do AI-5 ser um dispositivo legal representativo do recrudescimento do regime, daí ser “conhecido como ‘o golpe dentro do golpe’”, e por meio do qual “o país perdeu o que lhe restava de liberdades públicas e individuais. Começaram de fato os anos de chumbo” (D’ARAÚJO; JOFFILY, 2019, p. 41); um paradigma, portanto. Todavia, a opção narrativa do documentário não é por nos levar diretamente para as imagens de perseguições, tortura, censura e outras formas de repressão que comumente são relacionadas ao AI-5. Ao contrário disso, o documentário apresenta cenas de alegria popular.

Assim, aparecem imagens de um desfile carnavalesco que, aqui e ali, ganham contornos de uma parada militar. A trilha a embalar o clima festivo é de uma canção que se tornou simbólica para o período, “Pra frente, Brasil”. Criada com o intuito de apoiar a seleção brasileira de futebol,

¹³ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 5 min 45 s.

¹⁴ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 5 min 46 s e 5 min 55 s.

¹⁵ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 6 min e 1 s.



vencedora da Copa de 1970, a música, por ação dos propagandistas do governo, tornou-se também representativa do otimismo com a economia nacional pelo qual o país passava. A associação do futebol e de otimismo econômico, típicos do início da década de 1970, ficam ainda mais evidentes em *Histórias* a partir do momento em que, ainda na mesma sequência de cenas, as imagens do desfile são intercaladas por outras de torcedores eufóricos em um estádio de futebol. Ao fundo, como trilha sonora, ouvimos “90 milhões em ação, pra frente, Brasil...”¹⁶ e as imagens do desfile focam em duas faixas que são carregadas por senhoras. A primeira anuncia “Batemos o nosso próprio record”, já a segunda mostra um dos slogans da ditadura militar, amplamente difundido pelas campanhas publicitárias ufanistas do período: “Povo feliz é povo desenvolvido”. Ainda nessa atmosfera da representação do apoio popular ao regime, de contentamento com a economia, há a transição para uma cena na qual um grande avião prateado, em contraste com um horizonte em tons alaranjados, sobrevoa imponentemente. A aeronave parece conduzida por “Pra frente, Brasil”, cujos versos seguem de modo alegre a afirmar, repetidamente, que “*todos juntos vamos. Pra frente, Brasil. Salve a Seleção!*”¹⁷ A metáfora do avião – o Brasil desenvolvido que, enfim, decolou e voa sem turbulências – serve de conexão para o próximo marco histórico (e novamente cronológico) do documentário, os “Anos 70”.

Aqui se faz necessária uma observação. Há, em *Histórias*, um desequilíbrio temporal da narrativa em relação aos eventos históricos representados. Trata-se de uma narrativa histórica linear, conforme os marcadores cronológicos e temáticos indicam; porém, tanto no “Prólogo” quanto nas partes dedicadas ao ano de 1964 e ao AI-5, ocorre um salto temporal, maior naquele primeiro, e uma síntese significativa dos processos

¹⁶ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 6 min 5 s.

¹⁷ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 6 min 48 s e 7 min 4 s.



históricos, o que revela o trabalho de escolha, de recomposição e interpretação do passado realizado pela diretora, mas, especialmente, o caráter das próprias fontes. Explica-se: a maior parte dos filmes dos quais são extraídas as imagens que compõem o documentário foram produzidos na década de 1970, aliás, decênio que representa o período áureo para as produções da pornochanchada. Portanto, seria plausível que o documentário, em consonância com as imagens que lhes são constituintes, se debruce mais sobre uma temporalidade e seus processos do que outras. Decorre disso o fato de as representações da década de 1970 ocuparem dois terços do tempo total da narrativa fílmica.

A cena do avião serve, então, como elemento de transição temática – e, por conseguinte, temporal – do AI-5 à década de 1970. Para a historiografia clássica sobre o período militar da ditadura militar brasileira (1964-1985)¹⁸, os anos 70 foram marcados em sua primeira metade, pela ação sangüinária dos órgãos de repressão contra grupos – armados, ou não – e de indivíduos opositores ao regime, situação aprofundada a partir do AI-5 decretado em 13 dezembro de 1968. Em contrapartida, esses também foram anos do nacionalismo ufanista, sustentado pela vitória da seleção brasileira de futebol na Copa de 1970 e do “milagre econômico”¹⁹. Essa é, portanto, a década do discurso do progresso, das obras faraônicas que, mantidos pela (auto)censura da imprensa e pela propaganda oficial do Estado, garantiram

¹⁸ Ver, por exemplo, ARAÚJO (2004); FICO (2004); FICO (2017); NAPOLITANO (2016), entre outros.

¹⁹ O chamado “milagre econômico” brasileiro se caracterizou por um período no qual o país experimentou elevadas taxas de crescimento, em especial no início da década de 1970. Contribuíram para o referido crescimento uma série de fatores, entre eles o fato de a economia internacional ter crescido aceleradamente nos anos de 1960. Portanto, de alguma maneira, o Brasil foi beneficiário desse contexto internacional e, claro, de medidas políticas-econômicas adotadas pelos governos militares, tais como a tentativa de controle inflacionário, o aumento de crédito, incentivos fiscais para setores estratégicos como o agronegócio e a construção civil, nova política cambial entre outras regras. Esses parâmetros revelam, por sua vez, que a “necessidade de crescimento não encontrava limites em preocupações com questões como equidade, ou melhoria das condições de vida da população, a não ser quando isso afetava a segurança do regime” (PRADO; EARP, 2019, p. 234).



aos militares popularidade e adesão social ao seu projeto autoritário (CORDEIRO, 2009). Esse cenário histórico e todas as suas vicissitudes parecem estar representadas na narrativa urdida por *Histórias*.

Exemplo cabal da representação da década de 1970 como sendo a do apogeu econômico do país ocorre quando, em um aeroporto, assistimos a um homem de terno ser entrevistado por uma repórter. Eles, sabemos, aguardam um industrial alemão desembarcar. Mas, enquanto isso, o que vemos e ouvimos são loas ao progresso, ao desenvolvimento e à riqueza que investidores estrangeiros, “homens de negócio” como aquele alemão, proporcionarão ao país. O aguardado desembarque significaria para o personagem entrevistado, “*sob todos os aspectos, um acontecimento nacional*”. Ademais, estaria nos planos do industrial alemão se associar-se a um empresário brasileiro, e que “*empreendimentos como esse trazem o progresso, riqueza e transformarão o nosso país em... Sei lá!*”.²⁰ O documentário elenca uma sucessão de pequenas cenas de investidores com sotaque estrangeiro e/ou falando em inglês. Em uma delas, dois homens conversam: “*E o senhor conta mesmo com a adesão da classe operária a essa nova religião, mr. Stank?*”²¹, ao que o outro, o investidor internacional, responde “*Mr. Mesquita, aprenda uma coisa. O primeiro passo para mobilização de proletariado é ter, em mãos, classe média. Homem de hoje necessita de didática, de símbolos, de signos, de slogans, ‘understand?’*”.²² Segue, como se em um intervalo comercial televisivo, imagens de anúncios, slogans publicitários, tudo ao som de uma máquina registradora. Mais cenas de homens de negócios, da bolsa de valores com vendedores de ações, investidores, todo tipo de negociata, inclusive prostituição (masculina e feminina), e subornos.

²⁰ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 7 min 28 s e 7 min 35 s.

²¹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 8 min 46 s e 8 min 50 s.

²² Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 8 min 51 s e 9 min 5 s.



Outra cena interessante reforça o argumento do documentário sobre a inscrição dos filmes da pornochanchada na ordem do político, mesmo quando esse político estava matizado em temáticas prosaicas fundadas em representações eróticas, bizarras e humorísticas. Nesse sentido, *Histórias* mostra uma sequência na qual o futuro parceiro empresarial do industrial alemão comunica à família que fabricará penicos. A justificativa para a produção do utensílio, diante da incredulidade da esposa e filho, chama a atenção. Diz o personagem: “*Quantas cidades deste país não possuem rede de esgoto? Você sabe? Existem milhões de brasileiros que não estão a fim de sair de suas casas à noite para fazer suas necessidades lá fora, na fossa*”.²³ Enquanto ele fala, são mostradas imagens de favelas. E segue o discurso: “*Fassbinder [o empresário alemão] disse: ‘O Brasil ainda não é um bom consumidor de privadas, mas é um excelente mercado potencial de penicos*’”.²⁴ O filho, jovem e em uma postura rebelde, desdenha da ideia do pai ao dizer: “Mas que pobreza”, ao que o homem, irritado, responde:

Pobreza é você, seu merdinha! É com o dinheiro desses penicos que você vai viver, seu vagabundo! Bota uma coisa na sua cabeça: enquanto houver gente por aí sem lugar onde fazer cocô, você pode ficar sem fazer nada, comprando esses discos de cantor americano viado! A tua vagabundagem depende da merda de milhares de pessoas.²⁵

A diferença geracional e, por extensão, de perspectiva de mundo marcam essa cena, assim como a exploração das condições de pobreza pelo universo do capital. Este tipo de discurso – a saber, exploradores e explorados – é realçado pela narrativa do documentário em diversos outros momentos, como nas cenas nas quais figuram migrantes. Em uma delas, dentre tantas outras, há o exemplo do processo de migração das cidades do interior e das

²³ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 18 min 5 s e 18 min 15 s.

²⁴ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 18 min 20 s e 18 min 21 s.

²⁵ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 18 min 25 s e 18 min 42 s.



áreas rurais para os grandes centros urbanos, que foi agravado durante o período a ditadura militar (NASCIMENTO *et al*, 2018). Nela, um personagem pergunta para outro se ele vinha do interior. Diante da resposta afirmativa, ouve-se: “*Então veio aqui para enfrentar o batente na megalópoles*”²⁶. Neste ponto o documentário apresenta uma justaposição de filmes: ouvimos o diálogo de um, mas a imagem, em preto e branco, é de outro. Vê-se um homem solitário que, parado em meio a uma multidão de transeuntes que lhes é indiferente, ostenta um olhar desolado. “*Olha, eu não sei o que quer dizer isso [megalópoles], não, viu? [...] Palavra esquisita*”²⁷, diz o recém chegado. “*Deve ser inglês ou alemão, sei lá. Me ensinaram que quer dizer cidade grande, ‘big city’. Veio pra trabalhar onde?*”²⁸ “*Ainda não tenho emprego*”, informa o recém chegado que recebe de volta um aviso: “*Isso aqui em São Paulo não é drama, só pegar o jornal e tá lá. Mais de mil empregos para você pegar*”.²⁹ Promessa que não se efetiva, pois em cenas seguintes, vemos o mesmo personagem a procurar trabalho em vários lugares, mas sem sucesso. O documentário, desse modo, reforça a ideia de que a política econômica adotada pelos governos militares só teria beneficiado as classes abastadas da sociedade, de modo a propiciar a concentração de renda e, por conseguinte, aprofundar as desigualdades sociais.

Em meio as promessas de progresso e desenvolvimento econômico, os anos de 1970 também ficaram marcados historicamente pelas ações dos órgãos de repressão contra os grupos “revolucionários”. Já em *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava*, essa faceta é mostrada de duas formas. Primeiro, vemos cenas de assaltos à mão armada em agências bancárias, um grupo lançando coquetel molotov contra a residência de “agentes dos americanos” e trocas de tiros. Depois, como que por

²⁶ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 21 min 30 s.

²⁷ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 21min 33 s e 21 min 38 s.

²⁸ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 21 min 39 s e 21 min 46 s.

²⁹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 21 min 57 e 22 min 1 s.



consequência delas, aparecem uma sucessão de cenas da atuação dos órgãos de repressão, em especial de prisões arbitrárias e tortura.

Em uma dessas sequências montadas a partir de diversos fragmentos fílmicos diferentes e que representam a repressão, um homem é detido após ter a sua casa invadida por agentes policiais que, em revista, encontram na estante um livro considerado suspeito: “10 Dias que Abalaram o Mundo”. Já na cadeia, ao ser interrogado pelo delegado se era proprietário daquele livro, o então preso político questiona: “*Mas que mal há nisso? Olha o autor: John Reed. He is american*”.³⁰ Ao saber da procedência do autor, o delegado gentilmente pede desculpas pela prisão realizada “*devido à ignorância de certos policiais subdesenvolvidos*”³¹, mas aconselha ao homem em vias de ser libertado que é melhor “*ter mais cuidado com os livros. O mais sensato mesmo é não ler nenhum!*”.³² Ainda ao tematizar a repressão, o documentário mobiliza cenas nas quais temos a representação de sessões de tortura, sobretudo de mulheres. Ao destacar as mulheres como vítimas da tortura perpetrada por homens visivelmente sádicos, o documentário expõe, a partir de sequências que, originalmente, talvez tivessem uma conotação erótica, o sexismo, a misoginia e a exploração/violação sexual que são reconhecidas, hoje, como marcas indelévels do aparato da repressão.³³ O erotismo, o tom fetichista das imagens-arquivo não é apenas diluído pela

³⁰ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 37 min 7 s e 37 min 10 s.

³¹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 37 min 24 s e 37 min 26 s.

³² Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, entre 37 min 33 s e 37 min 38 s.

³³ Isto é, a partir principalmente dos anos 2000 outras problemáticas relacionadas à ditadura começaram a emergir no campo das pesquisas acadêmicas. Atravessadas pelas questões/anseios do nosso próprio tempo e possibilitadas pela ampliação das fontes, dos métodos e dos conceitos, temáticas como gênero, etnia e sexualidade (ou suas interseccionalidades) ganharam projeção e têm contribuído para complexificar e aprofundar o entendimento sobre a ditadura em sua dimensão social e cultural, indo além, portanto, dos aspectos políticos e normativos formais dos aparelhos de repressão. Sobre a atuação (e repressão) das mulheres durante a ditadura, a lógica predominante é a de que: “Não há dúvidas de que as histórias recentes de nosso país confirmam a atuação perversa do patriarcado enquanto ideologia do Estado. Se não se conta a história das mulheres, não se conta a história política do país” (TELES, 2020, p. 393). Conferir, também, Brasil (2014); Teles (2015).



narrativa do documentário, ele é convertido em denúncia, e portanto, está em consonância com as pesquisas contemporâneas sobre a temática. E isso, o sentido denunciador dessas imagens, é reforçado pelo contexto fílmico no qual se encontram outras ações da repressão, tal como a referência bastante realista do assassinato do jornalista Vladimir Herzog³⁴. O que nos é dado a ver nesse caso? Um grupo de agentes entra em uma cela e se depara com o corpo de um homem enforcado e dependurado; porém, aquilo que, à primeira vista, parece ser um suicídio, não o é, porque os pés do morto estão apoiados no solo. Diante da imagem, o aparente chefe do grupo de agentes (o único deles vestido com paletó e gravata) fala aos demais: “*Essa agora. Como ele conseguiu a gravata? Quem é?*”. A resposta lhe chega sem emoção de um subordinado: “*É um jornalista. Quer dizer, era.*” À resposta, o grupo recebe a reprimenda: “*Idiotas. Já providenciaram? Quem é que vai segurar essa bronca?*”. Diz o outro: “*Não vai ter bronca nenhuma. Se ele quis se mandar desta para melhor, problema dele*”.³⁵ Aqui, diferentemente do que ocorreu com Vladimir Herzog, cuja morte publicamente denunciada em um centro da repressão tornou-se fonte de constrangimento aos militares que negavam a existência da tortura e um ponto de virada pela redemocratização, o desfecho dessa cena, graças ao trabalho de montagem do documentário, é com um cadáver sendo “desovado” em um rio.

³⁴ De acordo com a versão oficial, Vladimir Herzog teria se enforcado com o cinto do macacão de presidiário que vestia no mesmo dia em que foi preso. Contudo, a “falsidade do seu suicídio ficou flagrante na foto em que aparece, nas dependências do DOI-CODI paulista, pendurado nas grades de uma janela, sem vida, com um cinto amarrado ao pescoço e com os joelhos dobrados, supostamente enforcado, ainda que não houvesse vão livre para sua queda (ALMEIDA *et al*, 2009, p. 627). Farsa desmentida pelo testemunho de companheiros de prisão do jornalista e, posteriormente, nas contradições dos depoimentos dados por três médicos legistas, realizados a partir de uma ação judicial movida pela família de Herzog, cuja decisão, responsabilizando a União pelas prisão, tortura e morte, ocorreu em 1978. Ademais, o caso do jornalista se tornou emblemático por sua repercussão social e é comumente apontado como um dos responsáveis por desestabilizar a imagem do regime que insistia em negar casos de tortura e/ou assassinatos políticos.

³⁵ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, esses diálogos pertencem a sequência situada entre 38 min 30 s e 38 min 54 s.



Na trama urdida por *Histórias*, após as cenas de assassinato e desaparecimento forçado, tal qual ocorreu com diversos opositores da ditadura de 1964³⁶, seguem outras que representam a censura da imprensa. Essa temática é introduzida por meio de uma cena que registra uma impressora gráfica a rodar jornais impressos. Posteriormente, vemos dois homens e um deles, ao jogar um jornal na mesa, diz: “*Olha aí, não saiu porra nenhuma em jornal nenhum!*”³⁷ A fala do personagem reafirma o silenciamento dos meios de comunicação no período e indicia para o fato de que, fosse por causa da censura oficial ou por conveniência, poucos foram os veículos a noticiar ocorrências cujas versões pudessem contradizer as informações e as versões dos órgãos oficiais da ditadura. Complementa esse argumento da existência de uma (auto)censura na imprensa, uma cena na qual um homem diz ao telefone: “*Não, nem as rádios, nem os jornais divulgarão nada a respeito. É um pedido da polícia para maior segurança*”³⁸ Sentido complementado por outra cena, na qual uma mulher afirma que “*a falta de ética que existe no país, há muito atingiu os jornais*”³⁹

Sequências como essas nos chamam a atenção para aquilo que é a tese, o argumento central do documentário de Pessoa: que pornochanchada, para além de ser comumente considerada alienada e alienante, teve uma função política e, em alguns casos, crítica à ditadura. Ora, mas o que significa função política nesse contexto? Trata-se de reconhecer nessas produções a presença de estratégias que “favoreceram a constituição de um jogo de revela/esconde empenhado em fazer chegar ao ‘grande público’ mensagens que contradiziam a voz oficial, não obstante o rígido crivo da censura e da vigilância policialesca” (BERTOLLI FILHO, 2016, p.16). Ou seja, por meio da seleção de cenas extraídas e articuladas pelo documentário, confirma-se

³⁶ Sobre o desaparecimento forçado como estratégia repressiva utilizada pela ditadura militar brasileira conferir Teles (2020).

³⁷ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 39 min 28 s.

³⁸ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 39 min 29 s e 39 min 36 s.

³⁹ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, entre 39 min 37 s e 39 min 39 s.



que alguns dos filmes populares dos anos 1960 e 1970 fizeram tal “jogo de revela/esconde” e abordaram eventos, práticas e situações da realidade nacional sob os governos da ditadura militar, inclusive denunciando a repressão. No entanto, esses filmes, e *Histórias* não oculta isso, também difundiram “estigmas culturais, como a mulata boazuda, o caipira inocente e incapaz de viver numa cidade grande, a loira burra, o brasileiro malandro, o homossexual obrigatoriamente efeminado e a perspectiva de vida orientada pelas aventuras sexuais” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 36). Tanto lá, ao questionar o moralismo da sociedade brasileira e, por extensão, da própria ditadura, como aqui, ao referendar estereótipos, os filmes da pornochanchada se mostram como produtos de uma determinada sociedade e temporalidade, neste caso, o Brasil da década de 1970.

Assim, ao realizar esse movimento de restituição da pornochanchada como fonte histórica crível, o documentário a reconhece como documento/monumento. Mais do que isso, ele se insere em um campo de produções (não apenas acadêmicas) que buscam conferir centralidade aos temas e problemáticas do universo cultural e/ou comportamental nos estudos sobre a ditadura militar, algo identificado por Carlos Fico (2004), não sem críticas, como influenciado pela “Nova História”. De todo modo, o que *Histórias* faz é reconhecer que os filmes da pornochanchada são o resultado de uma sociedade que relegou ao futuro, de forma voluntária ou não, uma imagem de si mesma. Nesse sentido, conforme Le Goff (1990), não existe documento-verdade, objetivo, imparcial, pois todo “documento, por ser monumento, é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, na medida que esconde/revela traços das condições que foi produzido e do poder que o produziu” (LINS; REZENDE; FRANÇA; 2011, p.61). Isto é, ainda que os filmes populares dos anos de 1960, 1970 e 1980 não fossem explicitamente engajados, ou tivessem por propósito denunciar a ditadura, eles têm lastro e materialidade histórica e devem ser inqueridos como tal, aliás, como qualquer



documentação e outras fontes oficiais ou academicamente reconhecidas existentes sobre o período.

No que tange ao documentário, depois das sequências que representam o aparelho repressivo montado e mantido pelos militares, uma série de temáticas de cunho social, que revelam outros vieses acerca do cenário do Brasil ditatorial, são mobilizadas. São testemunhos imagéticos, mais uma vez, que abordam o ideal de progresso representado, agora, pelo consumo de televisores a cores e automóveis. Imagens que passam pelo movimento contracultural, em especial o uso de entorpecentes. Fragmentos que tematizam a (vontade de) libertação da sexualidade e de independência econômica feminina, embora sob o prisma da mercantilização e da subserviência ao desejo masculino. Cenas que mostram performances de homossexualidade masculina; todavia, de forma caricata e pejorativa, conforme a mentalidade e a representação social hegemônicas no período histórico no qual os filmes da pornochanchada foram produzidos. E cenas em que se questiona a moralidade então vigente, sobretudo em pautas como aborto e divórcio que, acreditava-se, ameaçariam as instituições religiosas e a família. Para nós, o importante é que o percurso temático desenvolvido ao longo do documentário, reafirma a intencionalidade histórica da sua produção e de sua, talvez, razão de existir como produto. Afinal, essas cenas extraídas de filmes ficcionais, mas recompostas com a finalidade de oferecer uma versão do passado histórico, atestam que, por mais metafóricas que as representações em seu contexto original possam ser, elas se encontravam ancoradas na realidade adversa e autoritária do país da década de 1970.

O argumento do filme – que propõe uma versão da história do Brasil da década de 1970 e, portanto, da própria ditadura por meio desses vestígios do passado antes desconsiderados, ou cujo status como fonte histórica era amplamente questionável – ainda é reforçado quando o longa caminha para o fim. Assim, os minutos finais do documentário indicam, também, o fim da década de 1970. Vemos, nesse sentido, cenas sobre a crise



econômica em seus aspectos inflacionários, de crédito e cambial, em relação ao dólar; da tentativa e mobilização de uma greve de trabalhadoras (realizada por prostitutas que se insurgem contra uma cafetina, a patroa); até a distensão política, encontrada, por exemplo, em uma cena na qual um personagem diz a outro: “*Nós estamos no momento do diálogo. Da abertura política. Da distensão rápida e rasteira. Porque o inimigo comum se apresentou*”.⁴⁰ Temos, então, nesses filmes da chamada pornochanchada algumas sinalizações de mudança sobre a política e o *modus operandi* dos órgãos e agentes da repressão. Mudança superficial, conforme pode ser interpretado pela fala do agente destinado a desbaratar a greve das prostitutas que aparecera antes. Diz ele: “*Mesmo que seja a anistia ampla, geral e restrita. Parece que você perdeu. Ou vai querer experimentar nosso tratamento especial para líderes grevistas?*”.⁴¹ Chamamos a atenção para o termo “restrita”, utilizado pelo personagem do filme para caracterizar, talvez, o processo e a Lei da Anistia, promulgada em 1979, portanto, ainda sob os auspícios dos militares, e um exemplo do tipo de “sacanagem” que caracterizaria a história do Brasil desde a colônia.

Por fim, o documentário termina de forma provocativa, ao salientar o seu caráter metalinguístico, de constructo, de operação criativa, reflexiva e de interpretação da realidade realizada por alguém com vistas a representar o passado. Nesse sentido, assistimos um aviso subir na tela, sob uma trilha musical melancólica, com os dizeres: “*Este filme é pura ficção e todos os seus personagens e fatos são imaginários. Pretende apenas alertar para acontecimentos que não podem ocorrer em nenhuma circunstância seja em que parte do mundo for...*”.⁴² Aqui o plano abre e vemos que dois personagens assistem o mesmo aviso projetado em uma tela. Nós os vemos em primeiro plano, mas ao fundo é possível também continuar a ler:

⁴⁰ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 69 min 37 s.

⁴¹ Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 70 min 8 s.

⁴² Histórias que nosso cinema (não) contava, 2017, 70 min 39 s (mantida a sintaxe original).



“...Acreditamos que numa sociedade aberta e democrática todos os problemas humanos devem ser discutidos mesmo que desagradáveis”.⁴³ Com um sotaque estrangeiro, um dos homens diz: “É impressionante. Nunca vi tanto realismo”.⁴⁴ É evidente que, nesse contexto fílmico, a menção ao realismo é nada além de ironia.

O debate (pro)posto por *Histórias* e que está, sob nossa perspectiva, em consonância com os estudos contemporâneos sobre a ditadura, é de que a resistência aos governos dos militares (e seus ideários), não era apenas política/revolucionária. Ou seja, entende-se que ocorreram durante a ditadura formas de resistência individuais – que estariam imiscuídas no cotidiano brasileiro, nas práticas sociais mais corriqueiras, no campo das artes –, portanto, muito além da luta armada e/ou feita via instituições, organizações políticas, aliás, em ambos casos modos coletivos de enfrentamento. Contudo, esse tipo de visada do passado é tanto mais complexa do que aparenta. Afinal, ela também está relacionada a um tipo de memória social, neste caso particular, a uma memória liberal-conservadora, que mesclou tanto elementos simbólicos da esquerda, quanto dos setores liberais.

Ao elogiar a resistência em abstrato, e condenar as ações de alguns resistentes, em concreto (como os guerrilheiros), a memória liberal conseguiu, arditamente, apagar o papel dos liberais na construção da ordem autoritária. Ao mesmo tempo, as esquerdas também reconstruíram sua memória, apagando os projetos autoritários que estavam por trás, sobretudo, da luta armada, chancelada pelo mote genérico de ‘resistência democrática’ (NAPOLITANO, 2015, p. 19-20).

O fato é que, ao que tudo indica, as manifestações artísticas e culturais, inclusive, a pornochanchada, tão desprestigiada à época pelos setores intelectualizados da sociedade, colaborou para a deslegitimação da ditadura. Mais: no caso específico do cinema popular da década de 1970, alguns filmes

⁴³ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 70 min 39 s (mantida a sintaxe original).

⁴⁴ *Histórias que nosso cinema (não) contava*, 2017, 70 min. 55 s.



colaboraram para essa deslegitimação ao ridicularizar a moral e o arranjo social defendidos pela ditadura (baseados na defesa de noções como Deus, Pátria e Família, sobretudo). É provável que eles, os filmes da pornochanchada e seus diretores, em muitos casos não tiveram a intenção deliberada de se opor à ditadura. Mas acabaram por fazê-lo, e é este o ponto nodal de *Histórias* e sua representação sobre o período.

Pornochanchada e ditadura: novos lugares de memória

A despeito do fluxo incessante de imagens díspares, a edição de *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017) é engenhosa. Isso faz com que o filme seja capaz de conferir unidade e novidade à representação do período da ditadura militar sem precisar recorrer a outros modelos e técnicas explicativas clássicas ao documentário, como a narração *over*, dados informativos e/ou contextuais. Para tanto, temos apenas as cenas, os diálogos originais e os quatro marcadores temporais/temáticos que nos permitem refigurar o que vemos, ação realizada especialmente a partir de uma memória social crítica e pré-existente em relação à ditadura, a qual o documentário se filia e procura reafirmar.

O trabalho realizado com as imagens de arquivo salienta as contradições dessa matéria-prima e sua heterogeneidade; não obstante, também é salientado que qualquer tipo de produção cinematográfica é um vestígio, um elemento que pode ser compreendido como “produtor e guardador de memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo” (BIZELLO, 2008, p.165). Se os filmes da chamada pornochanchada eram, majoritariamente, estruturados por elementos eróticos, humorísticos e que encenavam, ao menos para a atualidade, situações machistas, racistas e homofóbicas, entre outras, ao menos os fragmentos dos 27 filmes que compõem o documentário também se



mostram atentos e, em alguns momentos, críticos ao que ocorria no Brasil dos governos militares.

Assim, atrelados a esses novos sentidos, são construídos novos lugares de memória para o período da ditadura e, principalmente, para as produções fílmicas da pornochanchada. Para a ditadura, enfatiza-se o seu caráter repressivo, mas amenizado pelo deslumbre de um possível, embora irrealizável, progresso econômico da população, da gana financeira das elites, dos vislumbres das liberdades sexuais, embargadas pelo conservadorismo e, finalmente, do fracasso do modelo econômico no início dos anos 1980. Já os filmes da chamada pornochanchada, após o documentário, passam a ocupar um lugar político, de crítica, satírico ou de incentivador de comportamentos considerados inapropriados para um governo animado por ideais conservadores, capitalistas e ufanistas. Contradiz-se, então, a memória social predominante que temos desses filmes ainda hoje. Todavia, isso significa que esses filmes se configuraram realmente como resistência à ditadura? Não, mas o debate está posto e *Histórias* contribui para que ele ocorra. Desse modo, portanto, o próprio documentário se configura como um documento-monumento e, talvez, também como um arquivo histórico.

Referências

Fontes

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.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Crimeia *et al* (orgs.). **Dossiê Ditadura**: os mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.



AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**, v. 31, n. 62. São Paulo, 2011, p. 235-250.

ARAÚJO, Maria Paula. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. *In*: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004. p. 161-175.

BARROS, Jose d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, [On-line], n. 52, 2007, p.127-159. Disponível em:
<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547#quotation> Acesso em: 24 nov. 2021.

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.

BIZELLO, Maria. Hiroshima mon amour: Memória e Cinema. **Baleia na rede**, Marília/SP, v. 1, n. 5, p. 161-170, nov. 2008.

BRASIL. A violência sexual e de gênero como instrumento de poder e dominação. *In*: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. vol. I. Comissão Nacional da Verdade, Brasília, 2014, p. 402-4015.

CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro/RJ, v. 22, n. 43, p. 85-104, jun. 2009.

D'ARAÚJO, Maria Celina Soares.; JOFFILY, Mariana Rangel. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (org.). **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 11- 48.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (ogs.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de**



1945 ao golpe civil-militar de 1964 (livro 3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 343-404.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, set. 2004.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 5-74, jan./abr. 2017.

FICO, Carlos. Espionagem, política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo do regime autoritário – ditadura militar e redemocratização** (livro 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 135-178.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 63-75, dez. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina/PR, v. 8, n.15, p.9-44, nov. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

NASCIMENTO, Carlos Alberto Sarmiento *et al.* A migração do campo para os centros urbanos no Brasil: da desterritorialização no meio rural ao caos das grandes cidades. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 4, n. 5, p. 2254-2272, ago. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2016.

PRADO, Luiz.; EARP, Fábio. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (org.). **O tempo do regime**



autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 209-242.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres durante a ditadura. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001-1022, set./dez. 2015. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/ref/a/fj3JtHZGBYcHgWMPPjZsHvs/?lang=pt>
Acessado em 05 de janeiro de 2022.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Mulheres: subversivas, vadias, putas, perigosas, tresloucadas? *In:* TELES, Edson; QUINALHA, Renan (orgs.). **Espectros da ditadura:** da Comissão da Verdade ao bolsonarismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 366-393.

TELES, Janaína de Almeida. Eliminar sem deixar vestígios: a distensão política e o desaparecimento forçado no Brasil. **Revista M. Estudos Sobre a Morte, os Mortos e o Morrer**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 5, p. 265-297, jul./dez. 2020.

TOMAIM, Cassio. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 45. P. 96-114, ago. 2016.

Data de envio: 02 de fevereiro de 2022.

Data de aceite: 16 de março de 2023.