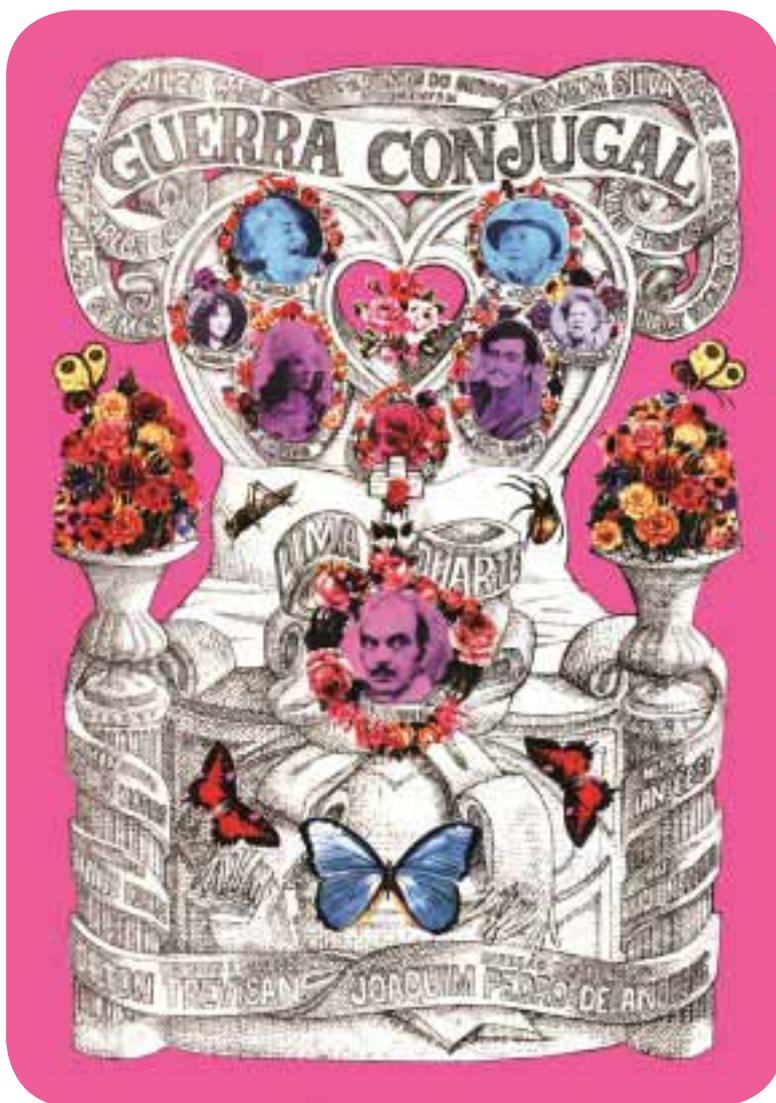


Guerra conjugal: as representações do erotismo em tempos de modernização autoritária



Cartaz de *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1974.

Wolney Vianna Malafaia

Mestre em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em História Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDoc/FGV). Professor de História do Colégio Pedro II - campus São Cristóvão III. wolneymalafaia@hotmail.com

Guerra conjugal: as representações do erotismo em tempos de modernização autoritária

Marital war: representations of eroticism in times of authoritarian modernization

Wolney Vianna Malafaia

RESUMO

Guerra conjugal, de Joaquim Pedro de Andrade, destaca-se como um produto cultural que possibilita o debate sobre a produção cinematográfica nacional da época, hegemônica pelo gênero conhecido como pornochanchada, e as profundas transformações geradas pelo “milagre econômico” na sociedade brasileira, através de um processo de modernização autoritária. Nesse contexto se manifestaria igualmente a “revolução sexual” no campo das relações sociais, marcado profundamente não só pela expansão da sociedade de consumo, como também pela repressão política e pela violência levadas a cabo pelo Estado autoritário.

PALAVRAS-CHAVE: *Guerra conjugal*; comédia erótica; mercado cinematográfico.

ABSTRACT

Guerra conjugal, by Joaquim Pedro de Andrade, stands out as a cultural product that allows the debate about the national movie production of its time, under the hegemony of the genre known as pornochanchada (second rate porn), and the deep changes in Brazilian society stemming from the “economic miracle”, through an authoritarian modernization having “sexual revolution” as one of its main consequences in the field of social relations, deeply marked not only by the expansion of consumer society but also by political repression and violence employed by the authoritarian State.

KEYWORDS: *Marital war*; erotic comedy; movie market.



A problemática relativa à comédia erótica no cinema brasileiro e, mais particularmente, a sua grande expansão durante a década de setenta, justamente aquela em que foi posta em prática uma política cultural de cinema ambiciosa, é geralmente encarada de forma preconceituosa ou sendo subestimados sua facilidade de comunicação e seu entrosamento com a época em que foi produzida e as condições de mercado então existentes. Combatida pelos cinema-novistas, perseguida pela censura, rejeitada pelos órgãos estatais, muito embora possamos encontrar produções desse tipo apoiadas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), as comédias eróticas vagavam como filhas bastardas, ocupando a estreita margem reservada ao produto nacional, mas alcançando, muitas vezes, sucesso de público.¹ Os primórdios desse tipo de produção podem ser datados a partir de 1969, quando foram lançados os filmes *Adultério à brasileira*, de Pedro Carlos Rovai, e *Os paqueras*, de Reginaldo Farias; ao mesmo tempo que essas produções consolidaram características do gênero que seria conhecido como pornochanchadas,

¹ Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 406-408, e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 89-91.

estabeleceram dois modos próprios de se produzir esse gênero, com suas próprias idiossincrasias: o núcleo paulista, articulado em torno da Boca do Lixo, e o núcleo carioca, herdeiro dos estúdios da Atlântida e Cinédia, produtores das antigas chanchadas ou filmes musicais.

Inicialmente, essas comédias se caracterizavam por uma certa ingenuidade no tratamento do roteiro e na interpretação dos atores: um conjunto de situações mais ou menos articuladas em torno de um eixo comum, onde se destacavam os protagonistas, sempre abrindo espaço para piadas que abordavam questões referentes à revolução de costumes então em voga e, também, para tipos como o *playboy* sedutor, o machão, a mal-amada, o tarado fracassado, a jovem ingênua, o marido traído, o homossexual repleto de trejeitos e caretas. Essa fórmula simples, que lançava mão de estereótipos aceitos por uma cultura de massa, afirmando preconceitos e demonstrando uma certa inadaptabilidade às transformações em curso (a chamada revolução sexual, o novo papel da mulher, a emergência dos gays etc.), encontrava um grande público para o seu consumo. Isso tudo num momento em que a política cultural cinematográfica, adotada pelo Estado autoritário, construía um modelo de financiamento, distribuição e exibição que tinha como base a Embrafilme e o Concine (órgão regulador do mercado cinematográfico), garantindo um espaço muito maior para o produto nacional no mercado cinematográfico.

Outro fator que não pode ser desprezado era a própria ação da censura, exercida pelo Estado autoritário, nem sempre com critérios muito claros quanto ao que considerava imoral ou agressivo aos padrões da “família brasileira”, mas sempre com os olhos muito bem voltados para questões políticas que poderiam conferir à obra cinematográfica um sentido mais subversivo do que o seu roteiro pudesse sugerir. Assim, as chamadas pornochanchadas proliferaram aproveitando-se da modernização do aparato técnico da produção, possibilitada pelas baixas taxas de importação de equipamentos e filmes, pela regulamentação do mercado exibidor criando uma reserva para o filme brasileiro, por novas formas de financiamento e captação de recursos para as produções e pelo seu custo barato de produção. Essa adequação às condições de mercado e produção existentes na época foi consagrada pela opção temática e narrativa desse gênero: comédias populares, que abordavam estereótipos próprios de um senso comum, explorando a nudez tímida de belas atrizes e alguns atores, investindo no riso fácil e no consumo rápido das imagens propiciado por uma narrativa ligeira sem grandes pretensões, compondo-se de *sketches* articulados, de pequena duração.

Filha bastarda das inovações introduzidas no mercado cinematográfico brasileiro pela política cultural de cinema adotada pelo Estado autoritário, a comédia erótica ocupou durante vários anos um pedaço importante desse mercado e possibilitou emprego e renda a atores, diretores, roteiristas, técnicos, todos, enfim, envolvidos nesse tipo de produção. Certo é, também, que muitas produtoras, só conseguiram sobreviver por terem investido nas pornochanchadas. Jean-Claude Bernardet, em artigo publicado no semanário *Opinião*, afirma:

O produtor cinematográfico brasileiro luta para substituir o filme estrangeiro no mercado interno. Em termos empresariais, só há dois caminhos: ou o produtor oferece ao público filmes que os estrangeiros não podem apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o

² BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada, erotismo, cinema-empresa. *Opinião*, 23-29 abr. 1973. In: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.149-152.

³ Ver MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – CPDoc/FGV, Rio de Janeiro, 2012, p. 129-139.

⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 111 e 112.

⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 70-78.

*estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro. É claramente pela segunda tendência que optaram os produtores, escolhendo como modelo a comédia erótica italiana.*²

As pornochanchadas inseriam-se por completo no processo de modernização em curso sofrido pela sociedade brasileira. Apoiavam-se em um modelo estrangeiro já testado e com um segmento de mercado bem definido e exploravam um filão cultural caracterizado pelo preconceito, pelo consumo rápido dos bens culturais, pela ausência de crítica e pela afirmação das relações sociais hierarquizadas. O tímido processo de redemocratização iniciado em 1974, com o governo Ernesto Geisel, iria abrir caminho para o questionamento desse tipo de produto cultural e, por outro lado, para a formulação de uma política cinematográfica que passaria a ter como objeto privilegiado o produto nacional mais voltado à construção de uma identidade nacional em tempos de transição. E, nesse cenário, se destacariam, outra vez, os intelectuais ligados ao Cinema Novo.

Erotismo em tempos de transição

Em março de 1974, tem início o governo Ernesto Geisel e com este a proposta de uma “distensão lenta, gradual e segura”. A suspensão da censura prévia, o início de um diálogo com entidades como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), bem como com setores da oposição representados no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), indicavam, ainda que de forma frágil, um sinal de que o regime militar estaria dando passos no sentido de uma redemocratização. O setor cultural não ficou fora desse processo. A indicação de Ney Braga, um experiente político com formação militar, para o Ministério da Educação e Cultura, sinalizou essa possibilidade: de um maior abrandamento na área cultural e de um possível debate tendo os intelectuais como interlocutores. As nomeações de Orlando Miranda, empresário bem-sucedido e com grande trânsito na área teatral, para o Serviço Nacional de Teatro, e de Roberto Farias, produtor de cinema também bem-sucedido e próximo aos intelectuais cinema-novistas, para a Embrafilme, possibilitaram a percepção de que a área cultural estaria, sim, entrando em novos tempos. A reformulação de toda a área cultural, incluindo a Embrafilme e o lançamento de uma Política Nacional de Cultura, em 1975, consolidaram essa tendência.³

O debate cultural na área cinematográfica, na realidade, já havia sido instaurado com a realização do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, em 1972, quando foi apresentada uma proposta encabeçada por Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias e Gustavo Dahl, intitulada Projeto Brasileiro de Cinema.⁴ Nessa proposta, o incentivo às produções consideradas “sérias”, representativas da cultura brasileira e da identidade nacional, era contraposto ao financiamento e distribuição de produções consideradas “grosseiras”, de gosto duvidoso e de baixo nível técnico, como as pornochanchadas, que, na opinião dos formuladores dessa proposta, seriam produções oportunistas que se valeriam das condições de mercado propícias à distribuição do filme brasileiro, em função da reserva de mercado existente, para difundir produtos que só trariam para o cinema brasileiro uma marca de precariedade e miséria cultural.⁵

Em 1973, ao comemorar dez anos de surgimento do Cinema Novo e



aprofundando esse debate, um grupo representativo de cinema-novistas lança um documento que mais se apresentava como uma carta de princípios, intitulado Manifesto Luz & Ação, defendendo posturas e propostas e voltando a tocar na ferida aberta pelo domínio da reserva do mercado cinematográfico brasileiro por produções conhecidas como pornochanchadas.

Nós recusamos o cinema burocrático das estatísticas e dos mitos pseudo-industriais. Se filmes como Macunaíma e Como era gostoso o meu francês bateram recordes de bilheteria, nada pode justificar o baixo nível “comercial”.

Recusamos a chantagem do “público a qualquer preço”. Ela tem levado o cinema brasileiro às mais aberrantes deformações: o riso fácil à custa do mais fraco, o racismo, a sexualidade como mercadoria, o desprezo pela expressão artística como forma de conhecimento científico e poético.

E afirmamos essa recusa com toda a autoridade de quem muito tem trabalhado, cada vez mais, em direção a uma harmonia dialética entre espetáculo e espectador.⁶

As principais características desse tipo de produção, como a sua boa comunicação com o público, suas arrecadações de bilheterias superavitárias, o relativo sucesso, a comédia leve entremeada de sexualidade e *sketches* pueris, atraíram sobre as pornochanchadas e suas variações toda uma carga política antagônica promovida pelos cinemanovistas e pelo setor oficial de cinema. Em 1975, a Embrafilme já negava financiamentos a projetos que tivessem características de comédias eróticas; burocratas e intelectuais ligados ao regime se manifestavam abertamente sobre a necessidade de melhorar a nossa produção cinematográfica como um todo de forma a exibir nas telas uma imagem de uma sociedade em desenvolvimento, com crescimento econômico e refinamento cultural. Intelectuais que faziam oposição ao regime militar manifestavam-se de forma quase semelhante, como Paulo Emílio Salles Gomes em entrevista a Maria Rita Kehl: “O fato da Embrafilme não financiar a pornochanchada traz vantagens para o cinema brasileiro, porque há outras áreas do cinema, culturalmente mais importantes, que precisam de dinheiro, e elas levam vantagem se o financiamento para elas aumentar com o corte para a pornochanchada, isso é óbvio”.⁷

Sendo admirador do Cinema Novo, do qual se tornou, inclusive, um dos principais teóricos e divulgadores, não seria necessário muito esforço para se compreender de que cinema “culturalmente mais importante” Paulo Emílio falava. Na realidade, tal definição é algo profundamente ideologizado. Basta colocar-se ao lado de uma determinada produção cultural, exprimir alguns posicionamentos políticos e chega-se rapidamente à conclusão do que é mais importante, necessário, essencial. As críticas às comédias eróticas muitas vezes caem no senso comum do conservadorismo, atacando as cenas de sexo que fariam do cinema brasileiro um cinema “imoral”. Preconizam, em oposição à comédia erótica, uma produção séria, que aborde os temas nacionais, que ministre lições de moral e civismo. De toda forma, o que temos é a defesa, por parte de muitos, de que o cinema brasileiro deveria ser, por natureza, a produção antipornochanchada.

Dentro desse contexto é que Joaquim Pedro de Andrade pensa e produz *Guerra conjugal*, procurando focar não somente a pretensa “revolução de costumes” pela qual passava a sociedade brasileira em tempos de “milagre econômico”, mas, também, discutir o apelo das pornochanchadas em bases muito mais profundas: a cultura do erotismo e o sentido de moralidade existentes nessa sociedade. Somam-se a isso os efeitos

⁶ Manifesto “Luz & Ação”: de 1963... a 1973. *Arte em Revista*, ano I, n. 1, São Paulo, jan.-mar. 1979, p. 9.

⁷ Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? Entrevista de Paulo Emílio Salles Gomes a Maria Rita Kehl. *Movimento*, São Paulo, 19 jan. 1976, p. 19.

⁸ Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 636-638.

⁹ RODRIGUES, João Carlos. A pornografia é o erotismo dos outros. Sístoles e diástoles do sensualismo no cinema nacional. *Filme Cultura*, ano XV, n. 40, Rio de Janeiro, ago.-out. 1982, p. 70 e 71.

devastadores provocados pelo “milagre econômico” e radicalizados por esse, promovendo uma verdadeira mercantilização de sentimentos, corpos e desejos, corroendo as bases sobre as quais se assentava a família, segundo o pensamento conservador brasileiro.⁸ Trabalhando no campo cinematográfico, o seu *métier*, Joaquim Pedro produziu uma releitura das pornochanchadas, desconstruindo a sua narrativa, e, ao mesmo tempo, promoveu um debate sobre essa suposta revolução de costumes ou essa suposta revolução sexual à brasileira.

Essa postura, à primeira vista, poderia parecer como estranha, contraposta à tradição cinema-novista em que o erótico e o sensual foram relegados a um segundo plano, diante das questões políticas e sociais, consideradas mais importantes. Em alguns filmes, a realização sexual numa conjuntura de crise era apresentada como algo impossível, caso de *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e de *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Mesmo com Joaquim Pedro de Andrade, em *O padre e a moça*, tal realização não se efetivou plenamente: a rigidez das regras morais e dos padrões de comportamento prevaleceram sobre o amor do jovem casal, asfixiando-o. Ao defender a utilização dos elementos característicos da pornochanchada, mesmo que dentro de uma proposta de desconstrução e crítica dos mesmos, Joaquim Pedro de Andrade inovou em relação às posturas cinema-novistas e atraiu sobre si a crítica e a condenação, tanto da censura do regime militar, quanto de intelectuais considerados progressistas e opositores a esse mesmo regime.

*O moralismo acentuado, porém, não é privilégio apenas dos conservadores. Revolucionários como Glauber Rocha também incorreram nos mesmos exageros, perdendo-se num mar de erros depois de terem achado a pista do certo. Num texto pouco conhecido (Crítica, 01 a 07 de setembro de 1975) ele chegou a bradar: “este cinema de pornochanchada é o miserável espelho de um fascismo congênito. As pornochanchadas realizadas por analfabetos grossos e cafajestes de classe média servem apenas como relatório, informação do grau de fascismo. [...] As realizadas por diretores intelectualizados são piores ainda, porque revelam o acordo que alguns intelectuais covardes e fracos fazem com a sua própria consciência. [...] O mais grave é o fato desses cineastas falarem publicamente de seus filmes como produtos revolucionários, tentando iludir o Estado e o povo com as suas malandragens mal teorizadas e pior realizadas.”*⁹

O conflito entre cinema-novistas e produtores da pornochanchada se deu num cenário cultural marcado pela censura e pela expansão do mercado exibidor para acolher o produto estrangeiro. Para os primeiros, esse produto não só ocupava um espaço no mercado que poderia ser preenchido por filmes de maior qualidade, que expressassem realmente os anseios culturais da sociedade brasileira, mas também eram produtos de baixo nível, reunindo toda ordem de preconceitos, aviltando a mulher e reduzindo as relações sociais à mísera disputa sexual. A partir de 1974, com a reformulação da política cultural de cinema, consubstanciada na reforma da Embrafilme e na criação do Concine, esse debate foi acirrado, devido à disputa de verbas para produção junto à empresa estatal. É nesse contexto que ocorreu a produção de *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, inserindo no debate um novo fator: a forma diferente de abordar a sexualidade e o erotismo através da desconstrução das formas narrativas adotadas pela pornochanchada.

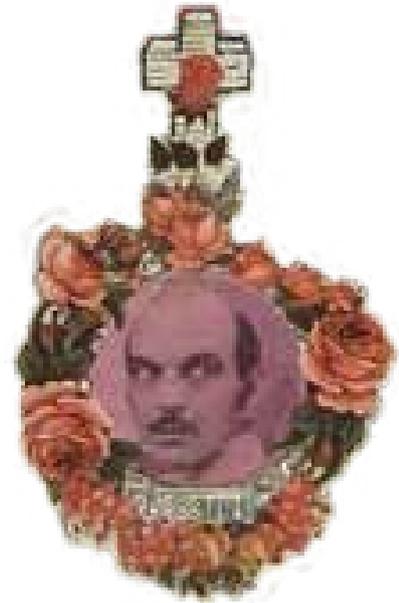
Guerra conjugal: um diálogo cinematográfico numa época de transição

Na cena final de *Guerra conjugal*, o personagem Nelsinho, interpretado por Carlos Gregório, afirma: “Agora, sim. Agora eu posso ir para casa, abraçar minha mulher, beijar meus filhos. Agora, eu me sinto bem”. Essa declaração é feita diante de uma velha prostituta com quem tivera relações sexuais momentos antes. A câmara fecha-se no vulto de Nelsinho, leve e satisfeito, afastando-se lentamente, por um corredor estreito de meia água, em direção ao sagrado recanto do seu lar imaginário. Nesse momento, a comédia se perfaz: o grotesco da situação narrada resume em torno de si toda a conjuntura marcada pela violência do Estado autoritário, a transformação acelerada de costumes e de padrões de comportamento, o início de uma política de transição lenta, gradual e segura e a hegemonia das pornochanchadas na produção cinematográfica nacional. *Guerra conjugal* tornou-se assim referência para o debate político e cultural realizado naquela época e articulou todas essas variantes, oferecendo perspectivas estéticas e políticas para lidar com elas.

Por outro lado, mesmo diante das promessas de distensão, feitas pelos detentores do poder, e, não obstante todas as reformulações ocorridas no setor cultural, inclusive com uma maior abertura diálogo aos intelectuais em várias áreas da produção e da área acadêmica também, o regime não abandonou a repressão política e a violência como suas marcas características. A censura não diminuiu o seu ritmo frenético de mutilação de produções culturais e de informação, mesmo havendo um relativo afrouxamento dos parâmetros que norteavam tal atividade, sendo provisoriamente suspensa, por exemplo, a censura prévia para determinados meios de comunicação, como os jornais da grande imprensa. A violência do regime não foi reduzida, ocorrendo ainda inúmeros casos de desaparecimentos e de tortura de opositores políticos. Essa violência difundia-se por toda a sociedade e reproduzia-se nas relações sociais, familiares e pessoais; o que era agravado pelo início da *débâcle* do “milagre econômico”, que gerara modernização e crescimento econômico, mas reduzira os investimentos na área social e não promovera a distribuição de riqueza.

Talvez por isso, José Carlos Avellar tenha identificado em *Guerra conjugal* a violência como elemento essencial da narrativa, a agressividade latente que permeia todo o filme aparecendo em pequenos momentos de clímax em quase todas as cenas, ora de forma contida, ora exacerbada; claramente uma característica essencial da sociedade gerada pelo “milagre econômico”.

*O que realmente interessa em Guerra conjugal é retratar a violência. O som e a montagem do filme não devem ser tomados simplesmente como felizes soluções formais de um problema técnico de composição cinematográfica, mas como o resultado direto de um desejo específico de mostrar em extensão a violência na sociedade contemporânea. Em alguns fragmentos a violência é vista por inteiro, como nas brigas entre Joãozinho e Amália. Mas na maior parte dos casos, a brutalidade aparece pela metade, pronunciada à meia-voz, em resmungos, numa afirmação reticente ou de duplo sentido, diluída em frases feitas, incorporada ao cotidiano. É exatamente esse tipo de violência assimilada inconscientemente que o filme procura revelar através de uma especial sensibilidade sonora e de uma cuidada montagem de fragmentos.*¹⁰



¹⁰ AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 154.

¹¹ AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: NOVAES, Adauto (coord.). *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

¹² Ver BERNARDET, Jean-Claude. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?, *op. cit.*

Ao chegar à casa de uma de suas amantes, por exemplo, Nelsinho chuta o vira-lata que estava sentado em frente à porta, uma violência gratuita, despropositada. Dr. Osíris, representado por Lima Duarte, submete clientes e funcionárias, sempre se valendo de sua posição de “doutor”, forçando-as a relações sexuais em seu escritório, em seu sofá: sedução sim, mas com o devido temor reverencial das fêmeas submissas. Amália e Joãozinho, personagens de Carmem Silva e Jofre Soares, agridem-se todo o tempo, por xingamentos, ameaças, pauladas e arma de fogo. A violência é latente e está tanto nas frases sussurradas, como nos ambientes decadentes - pinturas descascadas, mobiliário quebrado ou sujo; ela está presente, inclusive, nas relações sexuais: nas ofensas, depreciações, agressões e deboches. Joaquim Pedro misturou propositalmente a percepção da psicopatologia social com o desejo desenfreado, o sexo como artifício de afirmação daquele que deseja e a submissão do outro desejado; o diálogo com as pornochanchadas faz-se claro.

Essa postura mais ideologizada somou-se às críticas que resvalavam no senso comum do conservadorismo, atacando as pornochanchadas como se as mesmas fossem as únicas responsáveis pela capa de imoralidade de que se revestiu o cinema nacional. Preconizaram, em oposição à comédia erótica, a produção séria, que abordasse os temas nacionais, que ministrasse lições de moral e civismo e que, se possível, seguisse os parâmetros estéticos e narrativos das produções cinematográficas hollywoodianas. De toda forma, tivemos a defesa, por parte de muitos, de que o cinema brasileiro deveria ser, por natureza, a produção antipornochanchada.

Os aspectos positivos desse tipo de produção podem ser levados em consideração se adotarmos o conceito de atuação-limite, entendendo que esses filmes expressavam, na medida do possível, uma crítica subliminar ao regime, ao modelo econômico vigente, à mercantilização das pessoas e, ao mesmo tempo, abriam margem a formas de expressão de caráter popular – visões do cotidiano de setores sociais urbanos, periféricos ou de uma classe média emergente –, bem como abordavam, de forma tosca, superficial e até reacionária questões contemporâneas como a emancipação da mulher, a liberação sexual e a transformação de hábitos e costumes. José Carlos Avellar, no artigo “A teoria da relatividade”, chamou a atenção para o caráter grosseiro (e por isso de fácil comunicação) das comédias eróticas e sua relação com a censura, descortinando suas contradições.¹¹ Jean-Claude Bernardet realçou o caráter popular e subversivo das pornochanchadas e criticou a postura daqueles que se consideravam os verdadeiros defensores de uma cultura nacional na área cinematográfica, por não conseguirem apreender o que havia de popular nas comédias eróticas.¹² De qualquer forma, grosseira ou subversiva, e aproveitando-se de todas as contradições possíveis do mercado cinematográfico brasileiro, as comédias eróticas conseguiram ocupar grande parte deste e sua comunicação com o público constituiu-se no principal obstáculo ao seu afastamento de cena, demandando a abrir espaço para as produções consideradas culturalmente mais importantes que, sem sombra de dúvida, para aqueles que apoiavam as mudanças em curso, foram veiculadas pela Embrafilme em sua nova fase.

Os cinema-novistas, Joaquim Pedro de Andrade à frente, não permaneceram somente no campo das ideias, partiram para a prática e, na busca de um público quase mitológico, o famoso espectador brasileiro, adequaram as formas de sucesso então existentes a uma narrativa fílmica mais refinada e complexa. Dessa experiência, destaca-se *Guerra conjugal*, de

Joaquim Pedro, produzido em 1974, mas somente liberado no ano seguinte, com dois cortes significativos impostos pela censura.¹³ Adaptação de alguns contos do escritor Dalton Trevisan, compõe-se de três histórias que abordam relações pessoais e sexuais: um casal de idosos que cultiva o ódio; um advogado que seduz clientes e funcionárias; e um jovem, representante típico da classe média urbana, em busca de aventuras sexuais. Nesse filme, Joaquim Pedro exercitou uma crítica mordaz à sociedade brasileira e ao vazio da revolução dos costumes que aqui se operava, estabelecendo, como fio condutor de toda a trama, a agressividade e a perversão e realizando uma desconstrução da narrativa fílmica presente nas pornochanchadas. Nestas, precisamente, o fio condutor era o pretense erotismo, que não se praticava plenamente porque era bloqueado pelo preconceito, pelas condições de classe, pela vulgarização do desejo. Ao abordar essas formas de convívio através da violência que elas próprias engendravam, Joaquim Pedro decodificou a comédia erótica e trouxe para o campo da reflexão a maneira como nos relacionamos e nos desejamos. Do mobiliário envelhecido e desgastado às paredes em tijolo puro ou com pintura envelhecida; do jardim que mais parece um pobre roçado ao escritório desarrumado, onde a fotografia investe em cores neutras, sugerindo um aspecto de mofo; das casas de classe média suburbana ao apartamento, cuja cama é uma boca escancarada com dentes e língua à mostra, tudo parece nos sugerir a existência de um desejo degradado. Como comenta Ivana Bentes:

Sexo. Guerra conjugal explora todos os clichês da chanchada e do filme pornográfico. Parte do texto ascético de Dalton Trevisan e chega a uma encenação carregada, caricaturada, marcada pela cenografia, pelos figurinos e pela direção de atores. Lima Duarte encarna o pegajoso Dr. Osires, o sexo de sofá de escritório, do assédio às Marias, desquitadas, mal-amadas, subalternas. O filme mistura sexo com velório, Ítala Nandi transando com Lima Duarte diante do corpo morto do marido. Sexo e asma, Carlos Gregório resfolegando diante de uma devoradora de homens. Sexo e picardia, o mesmo Gregório esfalfando-se nos 99 quilos de carne de Wilza Carla. A sensação de brutal desconforto provocada no espectador é atenuada pela comicidade. Trata-se do filme mais terrível de Joaquim Pedro, onde ele revolve a sordidez dos pequenos e coloca o espectador numa posição de cúmplice das misérias da carne. O humor é negro, sarcástico, destrutivo. O sexo como humilhação e degradação, cujo efeito é exatamente o oposto do alívio da pornochanchada. Guerra conjugal é um filme amargo. Quando começamos a ver as primeiras cenas de miséria existencial é como se franqueássemos uma porta onde está escrito: "Vós que entrais aqui, perdei a esperança".¹⁴

O "filme mais terrível" de Joaquim Pedro revelava uma relação promíscua entre cinema e sociedade brasileira: as pornochanchadas eram consumidas e aceitas por um grande público por conta da perversão. Uma perversão favorecida e estimulada pelas intensas transformações promovidas na sociedade pela modernização autoritária posta em curso a partir de 1964, uma modernização excludente e destruidora de valores e princípios que antes norteavam essa mesma sociedade. Assistir a *Guerra conjugal* equivaleria à máxima escrita no portal de inferno na *Divina comédia*: deveríamos nos despir de todos os nossos pudores e reservas e estarmos abertos à confrontação da nossa miséria e da nossa perversão. Afinal, os papéis sociais, ali representados por personagens retirados de qualquer filme de pornochanchada, são aceitos pela sociedade, muitos até consagra-

¹³ Cf. RODRIGUES, João Carlos. O que aconteceu com Joaquim Pedro? *Crítica*, 12-18 maio 1975, Rio de Janeiro, p. 21.

¹⁴ BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996, p. 120.

¹⁵ GARCIA, Estevão. As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas. *Contracampo*: Revista de Cinema. Disponível em <www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>. Acesso em 7 set. 2011.

¹⁶ O cinema de Joaquim Pedro. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1975, p. 20.

¹⁷ *Idem, ibidem.*

dos e tidos como modelo, todos ratificando uma forma de ser e consumir sexo colocada justamente pela modernização em curso, pela expansão dos meios de comunicação, pela transformação da sexualidade em mercadoria e do erotismo em vulgaridade. Sem ser moralista, Joaquim Pedro nos coloca diante de nossos desejos e do nosso erotismo e nos proporciona momentos de imersão numa realidade que nos constrange.

As iscas que utiliza para nos atrair são o uso e abuso do tosco e do *kitsch*, reveladores de uma pretensa cultura que estaria se refinando sem, no entanto, alcançar sua sublimação estética e sem compreender e aceitar suas próprias raízes culturais:

Aqui, Joaquim Pedro não busca atrair o espectador pela via do tosco e sim pela construção do kitsch. A iluminação e a cenografia não estavam atrás de um resultado final capenga. Eles estavam atrás da elaboração do “cafona” e do “brega” de uma maneira nítida, discreta e perceptível sem, no entanto, saltar aos olhos. Desde os créditos percebemos a procura por essa textura. O espectador encontra aqui uma “cor” e um “entorno” que lhe é familiar através desses recursos cênicos. O desleixo (ou a fabricação do desleixo) é deixado de lado. A decupagem é cuidadosamente trabalhada. Em Guerra conjugal, o estranhamento e a busca pelo progressivo desconforto do espectador foram rigorosamente planejados.¹⁵

Em entrevista a Jean-Claude Bernardet e Sérgio Augusto, Joaquim Pedro de Andrade afirmou não ter preconceitos em relação à pornochanchada, reconhecendo nesse tipo de produção uma forma possível de ocupação do mercado cinematográfico nacional, que estabeleceu comunicação direta com amplos segmentos da sociedade, mesmo que tal comunicação se baseasse na ausência de crítica e na apreensão dócil da realidade, em que os papéis já estavam distribuídos e os protagonistas exerciam-nos não com fervor e dedicação necessários, mas sempre com resignação¹⁶:

Nunca fui contra, nem combati o que chamam de onda de pornografia que assola o cinema brasileiro. Acho, pelo contrário, que essas comédias eróticas refletem uma civilização e, particularmente, uma classe muito numerosa da população brasileira de que nós, cineastas e críticos, fazemos parte relutante e revoltada. Um festival de comédias eróticas dava um código dos mandamentos que se impõe a pobres machos nacionais e fazem até a crítica deles, de uma maneira limitada, mas muito viva. A plateia ri, debocha, escracha, reconhece ou sente pena, depressão e vontade de afastamento – quando é bem-pensante – desses filmes irreverentes, malfeitos, ruins e pobres. Neles, a nossa classe média, ou por aí, chafurda em sua alegre ignomínia. Não discutem o sistema político e social que gerou e mantém tudo isso, que eles não são bobos de fazerem cinema novo a esta altura da vida.¹⁷

Fazendo a relação política, Joaquim Pedro ressalta a inexistência de análise social nas pornochanchadas, o que não poderia deixar de ser, pois perderiam sua essência que era o desprendimento e a superficialidade. A introdução do erotismo na constelação do Cinema Novo, ainda que sob uma lente crítica e reflexiva, abriu a perspectiva de um rico filão, criando-se, em torno dessa utilização, todo um discurso voltado para o combate à mercantilização vulgar do sexo e à inexistência de reflexão política séria sobre os usos da nossa sexualidade; viu-se a necessidade de se trabalhar o sensual na cultura brasileira dentro de uma ótica libertadora e não opressora, preconceituosa, machista, degradante. Jean-Claude Bernardet, em artigo

publicado na época, chamou atenção para essa relação: os intelectuais e os críticos do sistema rejeitaram as pornochanchadas, mas o filme de Joaquim Pedro de Andrade trouxe à tona o quanto tais produções se encontravam inseridas no cotidiano da nossa sociedade, nas relações sexuais, matrimoniais e pessoais. Ao subverter todo o processo de construção da comédia erótica, Joaquim Pedro destacou a miséria social, intelectual e sexual que existe em nós mesmos.¹⁸



*Desde Macunaíma, o diretor defendia uma posição singular sobre a importância das chanchadas e das pornochanchadas no cinema brasileiro. Enquanto Glauber e muitos companheiros do Cinema Novo vociferavam contra o infantilismo degradante das chanchadas, Joaquim Pedro sai na defesa: “As pornochanchadas foram importantes após 1968 – época de maior virulência da censura em relação aos filmes políticos – para a conquista do mercado, para manter um diálogo com o povo, independentemente do seu conteúdo machista e reacionário e de seu esquema, que seguia sempre o mesmo fio narrativo: o machão, a mulher-objeto, os velhos ridículos, após a menopausa, os homossexuais vexaminosos”. Joaquim Pedro retoma os mesmos clichês, mas atravessados por uma violência e acidez que provocam no espectador um riso amargo.*¹⁹

Essa subversão afirmou-se no decorrer da própria trama: se, no início do filme, as mulheres são submissas – presas fáceis das vontades dos machos, o que é facilmente traduzido pela sua subserviência, pelas roupas sumárias que utilizam, pela sujeição completa aos desejos dos homens – no decorrer da trama, a situação inverte-se.²⁰ Nas cenas finais, Joãozinho falece, deixando viva sua viúva Amália, sorridente com seus poucos dentes à mostra, mas já fazendo planos para uma futura dentadura, a fim de ficar mais bonita; Osiris é seduzido por um ex-colega de faculdade, assumidamente homossexual, sem encontrar condições de reagir, passivo; Nelsinho, abalado por uma ex-amante que o humilhou, revelando a sua impotência, procura aconchego nos braços e no corpo de uma velha prostituta. A desconstrução da narrativa das pornochanchadas resume-se na própria desconstrução do papel do macho na sociedade: a violência e a prepotência dão lugar a formas mais sofisticadas de domínio e sedução.

Jean-Claude Bernardet analisa a relação que foi construída entre uma proposta e outra:

*O grotesco, Joaquim Pedro o obtém utilizando para a adaptação de Dalton Trevisan o material visual e situações dramáticas da comédia erótica. O mais sinistro da história é que fica claro que, em parte, a tão decantada pornochanchada serve perfeitamente para descrever e analisar a nossa vida sexual e matrimonial tal como cotidianamente a vivemos. Através de Guerra conjugal nos encontramos com a pornochanchada: é um gênero que, escandalizados, rejeitamos como baixa exploração do sexo, comercialismo, oportunismo, e gritamos, na defensiva, que isto nada tem a ver com a verdadeira cultura brasileira. Mas, de repente, ao ver o filme de Joaquim Pedro, percebemos que temos muito a ver com isto tudo.*²¹

Guerra conjugal possibilitou esse diálogo com uma sociedade marcada pelo autoritarismo, pelo consumismo próprio das classes médias emergentes e pelo conservadorismo hipócrita, que transformaram o sexo em produto banalizado e perverteram as relações pessoais. Joaquim Pedro apontou possíveis estratégias, baseadas numa estética que, desconstruindo

¹⁸ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. O cinema de Joaquim Pedro: com as armas do inimigo. *Opinião*, Rio de Janeiro, 11 abr.1975, p. 20 e 21.

¹⁹ BENTES, Ivana, *op. cit.*, p. 120 e 121.

²⁰ Cf. As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas. GARCIA, Estevão, *op. cit.*

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. O cinema de Joaquim Pedro: Com as armas do inimigo, *op. cit.*

²² Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. Programa *Luzes, Câmera* n. 31, TV Cultura, São Paulo, 8 jun. 1976. Disponível em <www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_4.asp>. Acesso em 22 abr. 2011.

²³ Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac São Paulo, 1999, p. 193.

do o grotesco e o autoritário, deu lugar à crítica e à sutileza que deveriam marcar tanto essas relações pessoais quanto as políticas, numa época de transição, como se, ao descortinar o que de mais conservador e hipócrita existia entre nós, indicasse onde acabaríamos se não tivéssemos cuidado.

Em entrevista a Sylvia Bahiense, na TV Cultura, em 1976, Joaquim Pedro analisou a situação do cinema brasileiro naquele momento, abordando assuntos como a censura e as condições de produção:

Eu acho que o destino do cinema brasileiro está muito ligado ao que acontece no plano político do Brasil. Eu acho inegável dizer que o cinema brasileiro se desvalorizou muito nos últimos tempos com o fechamento político porque a gente fica obrigado a tratar assim dos sexos dos anjos. Então o cinema que a gente faz vai ficando mais afastado dos problemas que realmente interessam às pessoas, do vigor que esses problemas têm. Tudo tem vigor num filme. Você mesmo procurando esses caminhos indiretos, ou você se perde nele, que é uma coisa muito frequente de se acontecer, muito provável, ou faz uma coisa muita alegórica, muito chegado no tosco e resulta pobre, porque hoje em dia um problema é muito menos que discutir, enfrentar aquele problema diretamente. Em consequência disso tudo, a originalidade, o vigor, de originalidade que vem de você tratar de problemas realmente brasileiros, como eles são, como eles se apresentam, aí também se perdem. De tudo isso, nasce um cinema que evidentemente não pode, já tivemos, por exemplo, as notícias, os relatos do último Festival de Cannes, supor que os filmes brasileiros possam competir naquele nível, porque é como se para eles tudo fosse permitido. Eles podem realmente tratar dos problemas e usar um tipo de linguagem que corresponda às tentativas, as inovações, ao que está se passando, ao que está acontecendo no mundo lá e cá, agora e hoje. Aí não pode, porque aí não sai o filme mesmo. Porque para fazer sair tem que de certa maneira castrar o filme inteiro.²²

A sobrevivência do intelectual crítico ao regime deu-se, entretanto, com o apoio estatal. Mesmo assim, as condições que lhe foram oferecidas para produzir sempre estiveram marcadas pela ação desse mesmo Estado autoritário, por meio da censura ou de outras formas de coação. Para enfrentar essas condições e tentar superá-las, na medida do possível, foi necessária a organização dos produtores e dos agentes culturais, que ocorreu na segunda metade dos anos setenta, após o início da proposta de abrandamento do autoritarismo feita pelos próprios detentores do poder estatal, tendo à frente o presidente Ernesto Geisel e a “distensão lenta, gradual e segura”. O crescimento da sociedade civil, através de múltiplas organizações, foi uma resposta a esse limitado abrandamento, e os cineastas não ficaram de fora desse processo.

De qualquer forma, *Guerra conjugal* enfrentou os obstáculos de praxe junto à censura, sofrendo vários cortes em suas cenas consideradas mais picantes. Somente as pressões desenvolvidas pelos cinema-novistas junto à Embrafilme, com seus contatos privilegiados no próprio ministério do governo Geisel, possibilitaram a liberação do filme mais de um ano após a sua produção.²³ Aplicava-se aqui a “teoria da relatividade”, descrita por José Carlos Avellar e já mencionada anteriormente. A fórmula apontada pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade, no entanto, possibilitou o desenvolvimento de novas produções que, utilizando o erotismo, procurariam se afirmar no mercado cinematográfico brasileiro.

O tripé estava montado. Toda política cultural desenvolvida pelos cinema-novistas a partir de 1975, ano de profundas reformulações na área

cultural oficial e, especialmente, na área cinematográfica, se sustentará em torno de um discurso nacionalista, que aponta o Estado como o principal suporte de uma produção “culturalmente séria” e utiliza aspectos das comédias populares e mesmo o erotismo, como elementos que facilitarão a maior comunicação com o público. O Cinema Novo, finalmente, desprendia-se de sua linguagem pesada e sociológica e adotava o espetáculo como referência. A proposta estava traçada em suas linhas gerais: o Estado movia-se no sentido de montar uma estrutura capaz de atender às demandas da produção e da distribuição; a censura continuava a funcionar, ainda que diminuída sua abrangência; os cineastas buscavam formas de narrativa que os aproximassem do grande público. Restava agora garantir o seu quinhão e segurar com unhas e dentes as poucas possibilidades abertas pela política cultural oficial para se produzir cinema no Brasil. E, dentro dessa estratégia, o erotismo e a sexualidade se transformariam em fortes aliados na conquista de um público até então arredo e, mais do que isso, em vetores do aprofundamento do debate cultural sobre os rumos tomados pela sociedade brasileira em tempos de repressão política, “milagre econômico” e modernização autoritária.

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em novembro de 2016.