

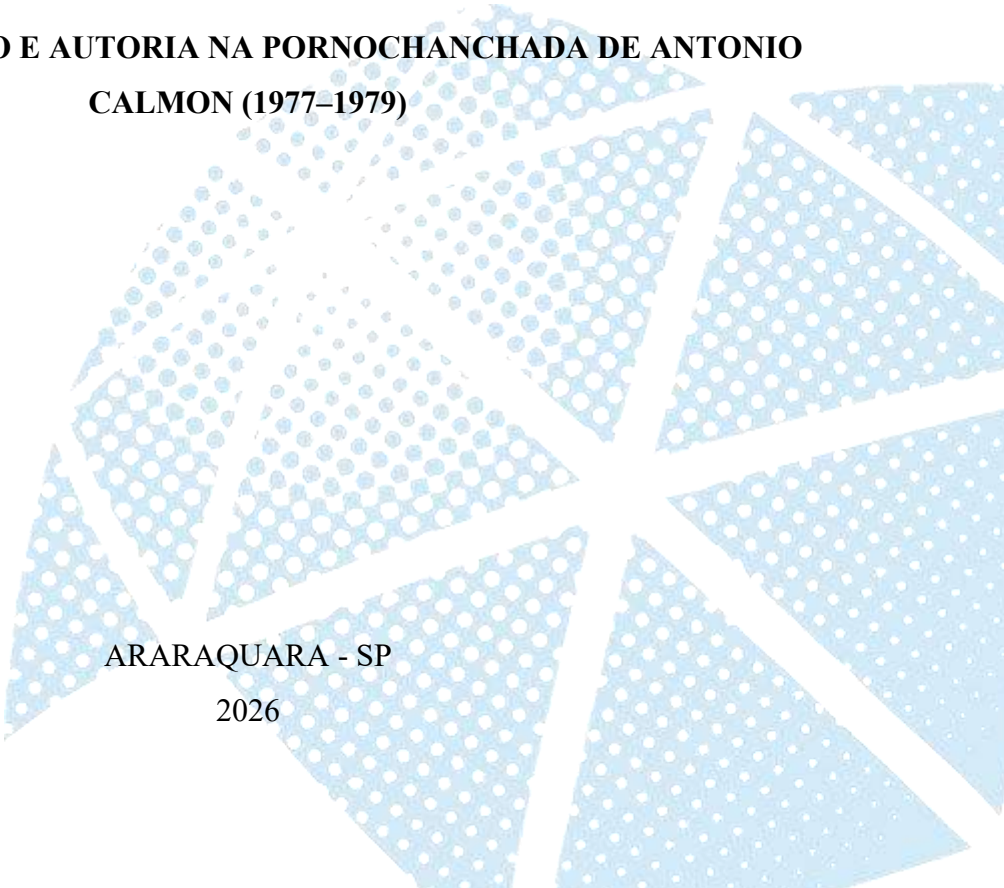
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS ARARAQUARA

LUÍS GERALDO ROCHA

HUMOR, EROTISMO E AUTORIA NA PORNOCHANCHADA DE ANTONIO
CALMON (1977–1979)

ARARAQUARA - SP

2026



LUÍS GERALDO ROCHA

**HUMOR, EROTISMO E AUTORIA NA PORNOCHANCHADA DE ANTONIO
CALMON (1977–1979)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Democracia, cultura e pensamento social

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

ARARAQUARA - SP

2026

R672h	Rocha, Luís Geraldo Humor, erotismo e autoria na pornochanchada de Antonio Calmon (1977-1979) / Luís Geraldo Rocha. -- Araraquara, 2026 329 p. : fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientador: Edgar Teodoro da Cunha 1. Cinema brasileiro. 2. pornochanchada. 3. Antonio Calmon. 4. crítica social. 5. indústria cultural. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contribui para a produção de novos conhecimentos sobre o cinema brasileiro, em especial sobre a pornochanchada, com foco na obra de Antonio Calmon. Espera-se que o trabalho contribua para pesquisas acadêmicas voltadas à cultura de massa e à autoria no cinema comercial, além de ampliar o debate sobre a pornochanchada, historicamente relegada a plano secundário na cinematografia nacional, e sobre a obra cinematográfica de Antonio Calmon, ainda pouco estudada pela historiografia do cinema brasileiro. A pesquisa também pode servir a atividades de ensino e de formação crítica no campo das humanidades e favorecer a preservação e a valorização do patrimônio cultural e audiovisual brasileiro.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to the production of new knowledge on Brazilian cinema, especially on the pornochanchada, with a focus on the work of Antonio Calmon. It is expected that the study will contribute to academic research on mass culture and authorship in commercial cinema, while also expanding the debate on the pornochanchada, historically relegated to a secondary position in Brazilian film history, and on Antonio Calmon's body of work, which remains understudied in Brazilian film historiography. The research may also support teaching activities and critical training in the humanities, while fostering the preservation and appreciation of Brazil's cultural and audiovisual heritage.

LUÍS GERALDO ROCHA

**HUMOR, EROTISMO E AUTORIA NA PORNOCHANCHADA DE ANTONIO
CALMON (1977–1979)**

Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais

Linha de pesquisa: Democracia, cultura e pensamento social

Data da defesa: 22/06/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
UFSCar – Departamento de Artes e Comunicação - São Carlos

Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna
UFJF - Instituto de Artes e Design - Juiz de Fora

Profa. Dra. Aline de Jesus Maffi
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Edmundo Antonio Peggion
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Dedico esta tese aos trabalhadores do cinema popular brasileiro dos anos 1970, que, mesmo enfrentando o preconceito e as dificuldades cotidianas, proporcionaram ao país momentos de alegria e riso, oferecendo leveza onde tantas vezes faltava. Que este trabalho ajude a devolver-lhes o lugar de memória e respeito que sempre mereceram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que, com bondade e misericórdia, me amparou ao longo de toda esta travessia e me deu forças para perseverar nos momentos de cansaço e incerteza. Aos santos de minha devoção - Nossa Senhora Aparecida, São José, São Sebastião, Santa Teresinha do Menino Jesus, São Paulo Apóstolo, São Judas Tadeu e Santa Catarina de Sena - agradeço pela intercessão constante e pela serenidade que me concederam neste caminho.

A meus pais, José Carlos e Carla, agradeço por tudo o que fizeram por mim. O que sou e o caminho que me trouxe até aqui devem muito ao exemplo e ao apoio deles.

Ao meu orientador, Edgar, agradeço pela sabedoria, pela confiança, pela paciência e pela liberdade com que orientou a escrita desta tese.

Aos professores Alessandro Gamo e Carlos Reyna, que integraram a banca de qualificação, agradeço pela leitura generosa e pelas contribuições ao desenvolvimento da pesquisa. Ao professor Alessandro Gamo, agradeço ainda pelas indicações bibliográficas e pela sugestão de explorar os textos e debates do início dos anos 1970, fundamentais para amadurecer o percurso deste trabalho.

À Cinemateca Brasileira, agradeço pelo acesso ao material de arquivo e jornalístico que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), agradeço pela oportunidade de chegar até aqui e pelas condições que tornaram possível a realização desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Como dizia meu professor Roberto Santos, o grande mérito do cinema brasileiro é transformar a falta de condições em elemento de criação.”

Carlos Reichenbach

RESUMO

Esta tese analisa os filmes *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, dirigidos por Antonio Calmon entre 1977 e 1979. As obras são tomadas como recorte para examinar a relação entre pornochanchada, autoria e crítica social no cinema brasileiro e discutir de que maneira o cineasta imprime uma marca autoral a filmes realizados em um cinema de mercado, sem abandonar suas convenções. Metodologicamente, a pesquisa parte da reconstrução histórica da pornochanchada e de sua recepção crítica, considerando também a trajetória de Antonio Calmon. A análise dos filmes concentra-se na construção narrativa e nos procedimentos formais, em diálogo com documentos e materiais jornalísticos do período. O trabalho se divide em três momentos. O primeiro retoma a história da pornochanchada e as disputas simbólicas em torno do cinema brasileiro na época, também visíveis na crítica jornalística. O segundo acompanha o percurso biográfico de Antonio Calmon e seus embates com correntes centrais da cultura cinematográfica, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, a partir de textos e entrevistas publicados em *O Pasquim* e no *Suplemento Ideias*, em diálogo com reflexões sobre autoria, cinema e indústria cultural. O terceiro desenvolve a análise narrativa e formal das três obras a partir de sua dimensão crítica. A tese conclui que a autoria de Antonio Calmon se define nas negociações com o mercado e com a instância produtiva, em um circuito comercial que permitia intervenções localizadas na construção narrativa e formal e tornava possível fazer do erotismo e da comédia instrumentos de crítica à elite brasileira, ao capital estrangeiro, à modernização conservadora e aos impasses da ascensão social, sem superar os limites de gênero e sexualidade próprios da pornochanchada.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; pornochanchada; Antonio Calmon; crítica social; indústria cultural.

ABSTRACT

This thesis analyzes the films *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido*, and *Nos embalos de Ipanema*, directed by Antonio Calmon between 1977 and 1979. The films are taken as a corpus for examining the relationship between pornochanchada, authorship, and social critique in Brazilian cinema, as well as for discussing how the filmmaker imprints an authorial mark on films made within commercial cinema without abandoning its conventions. Methodologically, the research begins with a historical reconstruction of pornochanchada and its critical reception, while also considering Antonio Calmon's trajectory. The analysis of the films focuses on their narrative construction and formal procedures, in dialogue with documents and journalistic materials from the period. The study is divided into three parts. The first revisits the history of pornochanchada and the symbolic disputes surrounding Brazilian cinema at the time, also visible in journalistic criticism. The second examines Antonio Calmon's biographical trajectory and his clashes with major currents of film culture, such as Cinema Novo and Cinema Marginal, drawing on texts and interviews published in *O Pasquim* and *Suplemento Ideias*, in dialogue with reflections on authorship, cinema, and the culture industry. The third develops a narrative and formal analysis of the three films from the perspective of their critical dimension. The thesis concludes that Antonio Calmon's authorship is defined through negotiations with the market and the productive apparatus, within a commercial circuit that allowed for localized interventions in narrative and formal construction and made it possible to turn eroticism and comedy into instruments of critique of the Brazilian elite, foreign capital, conservative modernization, and the impasses of social mobility, without overcoming the limits of gender and sexuality inherent to pornochanchada.

Keywords: Brazilian cinema; pornochanchada; Antonio Calmon; social critique; cultural industry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do filme <i>Gente fina é outra coisa</i> (1977).	124
Figura 2 - Tadeu passeia com o poodle Petit diante dos operários que o ridicularizam na calçada.	126
Figura 3 - Paródia do logotipo da Metro-Goldwyn-Mayer com a troca do leão pelo poodle Petit no selo da Sincrocine.....	127
Figura 4 - Créditos iniciais.	130
Figura 5 - Diálogo de Magali com Rogério ao telefone.	131
Figura 6 - Empregadas preparam o jantar.....	133
Figura 7 - Magali nua diante de Tadeu.	134
Figura 8 - As empregadas observam Magali inspecionar o jantar e reagir com nojo às lagostas.	136
Figura 9 - Rogério absorto na televisão e ensaiando o discurso frente ao espelho.	138
Figura 10 - Tadeu com a calcinha de Magali.....	139
Figura 11 - Magali e Elsa dançam enquanto são observadas por Tânia.	141
Figura 12 - Petit morre e Magali acredita ter envenenado todos.....	144
Figura 13 - Magali no quarto de Tadeu.	145
Figura 14 - Dança de Cecília e beijo com Alfredinho.	148
Figura 15 - Guimarães oferece o emprego de motorista a Tadeu.	151
Figura 16 - Guimarães e Tadeu chegam no momento em que Cecília e Alfredinho se beijam.	152
Figura 17 - Anunciata desmaiada e, em seguida, amparada por Tadeu com um copo de água.	154
Figura 18 - Cecília confronta o pai e Guimarães chantageia Alfredinho.	156
Figura 19 - Cecília observa Tadeu comprar o sorvete e, no carro, lambe o picolé que ele lhe entrega em seguida.	161
Figura 20 - Cecília se ajoelha diante de Tadeu, que deixa cair o chapéu de motorista.	163
Figura 21 - Cecília e Olavo conversam no banco de trás do carro após o casamento, e Cecília, em seguida, olha para a câmera e rompe a quarta parede.....	164
Figura 22 - Cruzamento de olhares entre Tadeu e Íris.....	166
Figura 23 - Íris conversa com Tadeu, enquanto o filme mostra Margarida com um revólver.	168
Figura 24 - Discussão entre Tadeu e Elvira.	173
Figura 25 - Margarida observa Tadeu da varanda, em enquadramento que preserva a distância entre os dois.	174
Figura 26 - Margarida seduz Tadeu no quarto.....	176
Figura 27 - Tadeu e Margarida são flagrados pelo fotógrafo.	180
Figura 28 - Íris conversa com Carlos sem perceber que está sendo ouvida por Margarida e Tadeu.	182
Figura 29 - Cartaz do filme <i>O bom marido</i> (1978).....	186
Figura 30 - Créditos iniciais.	188

Figura 31 - Afraninho assiste à reportagem sobre a chegada de Fassbinder ao Brasil.....	190
Figura 32 - Tiana ameaça Wanderley com uma faca e debocha do papel sexual reservado à Malu nos negócios de Afraninho.	195
Figura 33 - Afraninho cobra rapidez de Malu diante da chegada iminente de Fassbinder, enquanto Malu e Carlinhos o encaram durante a discussão no quarto.	197
Figura 34 - Fassbinder grita com Petrarca e exige seguir até Petrópolis para “fazer negócios, comer feijoada e comer Malu.”	201
Figura 35 - Tiana recepciona Shirley e Severino.....	203
Figura 36 - Fonseca repreende Maria e a impede de se despir diante dos convidados.	204
Figura 37 - Afraninho explica a Malu o negócio dos penicos e agride verbalmente Carlinhos ao defender o empreendimento.....	206
Figura 38 - Diálogo entre Afraninho e Fonseca ao telefone, com Petrarca ao lado.	209
Figura 39 - Tiana tenta convencer Petrarca a fugir com a mala de dinheiro.	211
Figura 40 - Malu e Afraninho prestes a entrar na mata para chegar a Petrópolis.....	212
Figura 41 - Fassbinder ao centro da mesa em composição que remete a A Última Ceia, de Leonardo da Vinci.	214
Figura 42 - Sexo na lama entre Malu e Afraninho.	215
Figura 43 - Afraninho e Malu se deparam com Helga e Wanderley dançando na sala.	219
Figura 44 - Malu encontra Maria e Fonseca em sua cama e reage com indignação.	220
Figura 45 - Pela janela, Fonseca assiste a Fassbinder e Malu transando.....	222
Figura 46 - Fuga dos empregados com o dinheiro de Fassbinder.	223
Figura 47 - Fassbinder lê a carta de Petrarca e discute com Afraninho.....	224
Figura 48 - Letreiro em ideogramas japoneses e imagens do bairro da Liberdade.	225
Figura 49 - Chegada de Borba Gato e Raquelita.	226
Figura 50 - Borba Gato, Raquelita, Afraninho e Malu na sauna.	228
Figura 51 - Malu e Raquelita trocam ofensas às margens do rio Tietê.	229
Figura 52 - Calcinhas com os dizeres “Paz” e “Amor”.	232
Figura 53 - Rosa ignora os protestos de Afraninho e fuma enquanto ele permanece exausto, em posição fetal.	238
Figura 54 - Afraninho oferece um vibrador para uma transeunte.....	240
Figura 55 - Afraninho como xeique árabe e a tentativa de emplacar mais um negócio.	242
Figura 56 - Cartaz do filme <i>Nos embalos de Ipanema</i> (1979).....	247
Figura 57 - Depoimento da mãe de Toquinho e imagem congelada do protagonista nos créditos iniciais.	248
Figura 58 - Encontro entre Toquinho e Patrícia na praia de Ipanema e início da aproximação entre os dois.	255
Figura 59 - Depoimento de Das Bocas e olhar de André para Toquinho nas pedras do Arpoador.	257
Figura 60 - Peixinho no ônibus lotado durante depoimento sobre Toquinho.....	261
Figura 61 - Beijo entre André e Toquinho ocultado pela revista.	266
Figura 62 - Depoimento de André e cartaz “Censura Livre” no quarto.	268
Figura 63 - Reencontro entre Verinha e Toquinho no trânsito e <i>close</i> de Verinha após o rompimento.....	269

Figura 64 - Patrícia oferece maconha a Toquinho no carro e comenta sua fantasia com John Travolta.....	272
Figura 65 - Patrícia derrama champanhe sobre o corpo e gerente do motel entrega brindes a Toquinho.....	276
Figura 66 - Enfermeiros buscam dona Creusa em casa e satisfação da personagem no hospital.	281
Figura 67 - Mãe de Patrícia diante de André e diálogo no sofá entre André e os pais de Patrícia.	287
Figura 68 - Depoimento dos pais de Patrícia no documentário.....	289
Figura 69 - Toquinho entre André e Das Bocas e proposta de um novo programa.....	293
Figura 70 - Verinha espera Maurício no portão e discute com a mãe antes de sua chegada.	295
Figura 71 - Toquinho diante de Bia no hotel e Dona Flora no corredor.....	296
Figura 72 - Das Bocas e Dona Flora conversam ao telefone sobre o paradeiro de Toquinho no hotel.	300
Figura 73 - Dona Flora rejeita o rapaz oferecido por Das Bocas no corredor do hotel.....	303
Figura 74 - Leilão de Toquinho entre Bia e Dona Flora.....	305
Figura 75 - Conversa entre Verinha e Maurício no carro e Verinha no calçadão de Ipanema após a partida de Maurício.....	308
Figura 76 - Verinha mostra o cheque a Toquinho e os dois se abraçam.	310

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 PORNOCHANCHADA: ENTRE O RISO E A CRÍTICA SOCIAL.....	18
2.1 Corpos em cena: a <i>commedia sexy all'italiana</i>	18
2.2 Uma comédia à brasileira: percursos e sentidos da pornochanchada.....	22
2.3 A crítica como dispositivo de distinção cultural	30
2.4 Pornochanchada: rótulo, disputa e hierarquização cultural	42
2.5 Discursos de resistência da pornochanchada	52
3 ANTONIO CALMON E O CINEMA BRASILEIRO EM PERSPECTIVA.....	67
3.1 Percorso biográfico	67
3.2 Antonio Calmon entre arte e indústria	101
3.3 Panorama histórico do cinema e sua relação com o sistema capitalista	101
3.4 Cultura de massa entre indústria, criação e mediações	104
3.5 Autoria, mercado e mediações: o lugar de Calmon no cinema brasileiro	112
4 ANÁLISE DOS FILMES	120
4.1 Metodologia da análise dos filmes	120
4.2 <i>Gente fina é outra coisa</i> (1977).....	123
4.2.1 <i>A guerra da lagosta</i>	124
4.2.2 <i>Chocolate ou morango?</i>	147
4.2.3 <i>O prêmio</i>	165
4.3 <i>O bom marido</i> (1978)	186
4.4 <i>Nos embalos de Ipanema</i> (1979)	246
FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS	313
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	315
FONTES DE SITES, JORNAIS E REVISTAS	319
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	321

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que deu origem a esta tese nasceu de uma redescoberta do cinema brasileiro. Durante boa parte da minha formação como espectador, minha relação com o cinema esteve voltada sobretudo para os filmes norte-americanos. Meu primeiro contato com a linguagem cinematográfica veio dos filmes da infância, das sessões de televisão e das fitas alugadas em videolocadoras. Com o tempo, meu interesse alcançou outras cinematografias, especialmente a italiana, a francesa, a espanhola e a japonesa. Entretanto, o cinema brasileiro continuava distante e pouco conhecido por mim. A cinematografia nacional ainda não despertava meu interesse e raramente entrava nas minhas escolhas de espectador.

Minha primeira tentativa de aproximação com a cinematografia nacional ocorreu ainda na adolescência, com *Terra em transe*, de Glauber Rocha. A experiência foi difícil. A estrutura narrativa e a densidade política do filme exigiam um repertório que eu ainda não possuía. O estranhamento inicial adiou minha aproximação com o cinema brasileiro. Anos depois, durante a graduação em Jornalismo, as discussões sobre documentário e Cinema Novo reacenderam minha curiosidade por *Terra em transe*.

O novo contato com o filme, em condições distintas daquelas da adolescência, permitiu uma relação diferente com a obra. A maturidade e o conhecimento acumulado desde então ajudaram a compreender melhor sua dimensão histórica e o papel da alegoria na narrativa. A experiência positiva com *Terra em transe* me levou a procurar outros filmes brasileiros.

Um dos primeiros filmes que me chamou a atenção foi *As sete vampiras*, de Ivan Cardoso. O filme tinha humor leve, ares do cinema de terror dos anos 1950 e um tom anárquico que me interessou. Pouco depois, *A Árvore dos sexos*, de Sílvio de Abreu, me aproximou de vez do universo da pornochanchada. A criatividade da premissa e a simplicidade da obra me fizeram perceber que era preciso conhecer melhor a cinematografia brasileira. Filmes como *A dama do cine Shangai*, *Anjos da noite*, *Eu te amo*, *Rio Babilônia*, *Lilian M: relatório confidencial*, *As duas faces da moeda* e *O menino e o vento* me colocaram em contato com uma produção nacional mais inventiva e diversa do que eu supunha. Com o avanço das sessões e das leituras, crescia o incômodo diante da distância entre esses filmes e o lugar secundário que lhes era atribuído.

A pornochanchada deu outra dimensão ao contraste entre circulação popular e desprestígio crítico, porque me colocou diante de filmes muito vistos em seu tempo, mas pouco acolhidos pela crítica e pela historiografia. Filmes como *A noite das taras*, *Pornô!*, *Amante muito louca*, *Tangarela - a tanga de cristal*, *Kung fu contra as bonecas* e *Histórias que nossas*

babás não contavam tornaram mais clara uma inquietação já presente: havia uma distância nítida entre os filmes consagrados pela crítica e pela historiografia e aqueles que permaneciam em posição secundária, muitas vezes recebidos com desconfiança.

A leitura de *História do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos, me ofereceu uma visão mais sistemática desse percurso e de algumas questões decisivas do cinema nacional. Com um panorama mais amplo, a cinematografia brasileira começou a se apresentar como campo de disputas. O contato com a obra me levou a buscar outras mediações críticas, sobretudo aquelas dedicadas a filmes e diretores menos lembrados. Entre elas, destacou-se o blog *Estranho Encontro*, de Andrea Ormond, definido em seu próprio subtítulo como uma “revisão crítica, histórica e amorosa do cinema brasileiro”, dedicada a filmes, diretores e vertentes da cinematografia nacional frequentemente deixados em posição secundária pela crítica especializada e pela historiografia do cinema brasileiro.

Mais especificamente, o interesse recaiu sobre *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, três filmes dirigidos por Antonio Calmon. Os textos de Andrea sobre essas obras ajudaram a perceber um problema ainda pouco enfrentado pela crítica: a presença de marcas autorais e de crítica social em filmes realizados dentro da pornochanchada comercial.

A escolha de Calmon como objeto de pesquisa vinha, em parte, do impacto produzido por seus filmes e da questão formulada em torno deles. Tornava-se necessário outro tipo de leitura, capaz de situar com mais precisão sua posição no cinema brasileiro e a presença de crítica social em filmes pertencentes à pornochanchada. A observação de Fernão Ramos sobre a posição limite de Calmon deu nome mais preciso a esse problema e norteou a investigação desenvolvida nesta pesquisa.

O referido autor identifica na obra de Antonio Calmon uma singularidade que ajuda a delimitar o problema desta pesquisa. Para ele, seus filmes possuem “uma força estranha”, marcada por “uma carga crítica” que os distingue de outras pornochanchadas, levando “a extremos o confronto com um cinema mais apegado a tradições culturais” e expondo “uma formação repleta de ingredientes urbanos e internacionalizados” (Ramos, 1990, p. 430). O comentário foi decisivo porque nomeava, em termos historiográficos, algo que os filmes já vinham sugerindo. Ramos avança ainda mais ao situar Calmon em uma “posição limite”, afirmando que o cineasta decide entrar “na voracidade comercial mantendo traços de autoria, trabalhando no interior do conflito que percorre toda a produção cultural modernizada” (Ramos, 1990, p. 430).

Em 2024, Gabriel da Silva Moraes apresentou ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora a dissertação de mestrado *O anjo maldito: o cinema popular de Antonio Calmon durante a ditadura militar brasileira 1969-1981*. O trabalho percorre um arco mais amplo da filmografia do diretor e privilegia a relação de seus filmes com a ditadura militar, sobretudo por meio da censura e da recepção jornalística. Esta tese dialoga com essa contribuição, mas parte de outro recorte, concentrado nas três pornochanchadas realizadas entre 1977 e 1979 em parceria com Pedro Carlos Rovai e a Sincrocine, a fim de examinar a presença de marcas autorais e de crítica social nessa etapa da filmografia do cineasta.

Os filmes *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* constituem o objeto de análise desta tese. O recorte privilegia os três títulos porque foram realizados em sequência, entre 1977 e 1979, no momento em que Antonio Calmon ingressa de maneira mais direta na pornochanchada, em parceria com o produtor Pedro Carlos Rovai, da Sincrocine Produções Cinematográficas. Diferentemente de seus filmes anteriores - *O capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, *Paranoia* e *Revólver de brinquedo* -, pertencentes a uma etapa anterior e menos concentrada de sua filmografia, os filmes analisados formam uma espécie de trilogia não oficial no percurso de Calmon com Rovai. A sequência permite examinar com mais precisão a atuação do diretor nas convenções comerciais da pornochanchada.

A problemática do trabalho decorre da posição de Antonio Calmon no cinema brasileiro dos anos 1970, quando realizou três pornochanchadas sob os imperativos comerciais do gênero, mas preservou uma perspectiva autoral própria. O problema central da tese consiste em compreender como *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* incorporam convenções comerciais da pornochanchada e, sob o humor e a irreverência, constroem uma leitura crítica do Brasil da época. Examinar a pornochanchada para além das avaliações negativas que acompanharam sua recepção aproxima os filmes de Calmon do debate sobre cinema comercial e cultura de massa, sem perder de vista os conflitos de classe e os impasses da modernização brasileira no final da década de 1970. O trabalho analisa os três filmes a partir de sua construção narrativa e da relação entre humor, erotismo e vida social brasileira, a fim de compreender como a autoria de Calmon se constitui nas condições comerciais da pornochanchada.

O percurso metodológico parte de uma abordagem histórico-documental e se completa com a análise fílmica. Por meio da perspectiva histórico-documental, realiza-se a reconstrução da pornochanchada no cinema brasileiro dos anos 1970 e o estudo da trajetória de Antonio Calmon durante o período. Para isso, a bibliografia sobre o período é examinada juntamente

com fontes de época, especialmente materiais publicados na imprensa e documentos relacionados à trajetória do cineasta. Entrevistas, artigos, cartas e intervenções públicas de Antonio Calmon, além de textos publicados na imprensa, fornecem elementos para acompanhar as disputas em torno da pornochanchada e compreender as posições assumidas pelo cineasta diante do cinema de mercado, da crítica e dos debates sobre autoria.

A segunda frente corresponde à análise fílmica de *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, escolhidos por terem sido realizados em sequência, entre 1977 e 1979, na parceria de Calmon com Pedro Carlos Rovai e a Sincrocine. Os filmes são examinados em sua construção narrativa e formal, relacionando as escolhas do cineasta às condições históricas e produtivas em que as obras foram realizadas. Esse procedimento permite investigar como a crítica social se constitui no interior das convenções da pornochanchada e reconhecer recorrências que ajudam a compreender a autoria de Calmon em um cinema voltado ao mercado. A fundamentação metodológica da análise fílmica é desenvolvida no início do capítulo 4.

Em relação à organização do trabalho, a tese divide-se em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo discute a pornochanchada no cinema brasileiro dos anos 1970, com atenção à produção, à circulação e à recepção crítica do gênero. O segundo capítulo acompanha a trajetória de Antonio Calmon, sua inserção no cinema brasileiro e os debates sobre autoria e indústria cultural. O terceiro capítulo analisa *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, com foco na construção narrativa e no modo como humor e erotismo participam da crítica social presente nas obras.

2 PORNOCHANCHADA: ENTRE O RISO E A CRÍTICA SOCIAL

2.1 Corpos em cena: a *commedia sexy all'italiana*

Nuno César Abreu caracteriza os anos 1970 como um período em que “o sexo estava na cabeça de todo mundo” (2012, p. 94), expressão que exprime a liberação dos costumes, impulsionada por movimentos como o feminismo, a contracultura e a crítica às instituições. Diante desse cenário, o cinema “refletia e comercializava esse ‘clima’ excitante” (Abreu, 2012, p. 94), explorando representações da sexualidade como forma de transgressão cultural. Rodrigo Gerace (2015, p. 137) destaca que o cinema europeu se apropriou dos ideais libertários para questionar modos de vida e valores normativos. Influenciado por Marcuse, Sartre e Reich, esse imaginário via no orgasmo “a catarse ideológica da contracultura”, associando prazer e libertação como eixos culturais e políticos.

O erotismo se manifestou de múltiplas maneiras ao longo dos anos 1960. Nem todas, porém, encontraram lugar nas histórias do cinema, dadas as escolhas críticas e historiográficas que privilegiaram determinadas concepções de arte e modernidade. A *commedia sexy all'italiana* constitui um caso emblemático, ao incorporar, nos anos 1960, elementos do erotismo e da sátira social em narrativas voltadas ao grande público. Celina Vivian Lima Augusto (2014) aponta o seguinte:

Constantemente depreciada pelos críticos de cinema – especialmente aqueles à esquerda que acreditavam que a popularidade da comédia desviava a atenção dos problemas sociais mais “sérios” – o filme cômico italiano, no entanto, tratou tais questões tão corajosamente e entrou em conflito com os censores tanto quanto os filmes de vertente exclusivamente dramática (Augusto, 2014, p. 19).

Jairo Carvalho do Nascimento (2015) ressalta que essas comédias, oriundas do chamado *neorrealismo rosa*¹, foram alvo de críticas severas por parte da intelectualidade militante, que as via como expressão de um cinema escapista e alienado. Embora divergisse formalmente do neorrealismo, a *commedia sexy all'italiana* também abordava questões sociais e políticas,

¹ O termo neorrealismo rosa (neorealismo rosa, em italiano) designa uma vertente do cinema italiano surgida no final dos anos 1940 e desenvolvida especialmente na década de 1950, que suavizou os elementos mais sombrios e críticos do neorrealismo clássico, introduzindo tons de comédia, melodrama e romance. Embora frequentemente criticado por diluir a contundência social das obras anteriores, o neorrealismo rosa manteve o interesse pela vida cotidiana e pelas contradições sociais da Itália do pós-guerra, aproximando o cinema do grande público e abrindo caminho para a posterior *commedia all'italiana*. O termo carrega, desde sua origem, certa conotação pejorativa, usada por críticos que viam nessas produções uma concessão ao entretenimento em detrimento do engajamento político (Fabris, 1996).

recorrendo ao humor e à caricatura para expor as contradições da vida cotidiana. O problema consistia, segundo ele, na recusa da crítica em reconhecer que, sob o riso e o erotismo, existiam formulações críticas da sociedade.

No campo crítico, a *commedia sexy all'italiana* foi tratada a partir de uma perspectiva de desaprovação que reiterou hierarquias culturais e disputas em torno dos critérios de valor. Apesar de seu sucesso popular, o termo “*all'italiana*” foi cunhado tardiamente, com viés pejorativo, por críticos que avaliavam negativamente seu estilo narrativo e visual, desconsiderando sua inserção no mercado e ressonância social. Lima Augusto (2014) recorda que a rotulação ignorava a capacidade do gênero de dialogar com o imaginário coletivo e com transformações em curso na sociedade italiana. A separação entre arte e entretenimento estabelecida pela crítica resultou na consolidação de categorias excludentes no campo cinematográfico, limitando o estatuto cultural de determinadas produções como forma legítima de realização cinematográfica. Situação semelhante ocorre no Brasil, onde a pornochanchada - também marcada por um rótulo depreciativo - foi lida fora dos padrões de valor artístico.

Foi apenas tardiamente que a crítica francesa incorporou a *commedia sexy all'italiana* ao debate cultural, movimento condicionado à revisão dos critérios que sustentam o cânone cinematográfico. O caso italiano ilustra como formas populares de cinema - frequentemente atentas às contradições sociais e afetivas de seu tempo - são descartadas por critérios que priorizam uma concepção restritiva de arte, ancorada na ideia de “cinema sério” promovida por segmentos da crítica e da intelectualidade. Dotado de formas reconhecíveis e repertório temático recorrente, o gênero combinava criatividade formal com inserção plena no circuito do entretenimento popular.

As leituras de Lima Augusto e Nascimento oferecem instrumentos conceituais úteis para compreender como o gênero relaciona sua linguagem ao mercado e ao público. Celina Augusto (2014) destaca que os filmes exploraram narrativas episódicas com situações de impasse moral e finais abertos, em que o humor dava forma a uma crítica das normas sociais e contradições afetivas. A comicidade favorecia a identificação do público, aproximando prazer espectral e reflexão, presente em filmes de diretores como Dino Risi, Marco Ferreri ou Mario Monicelli. Nascimento (2015) enumera características recorrentes do gênero, como o uso da estrutura episódica para manter o ritmo e evitar o desgaste narrativo, os cartazes com figuras femininas seminuas em destaque, que antecipavam o teor erótico-cômico, e a divisão em categorias temáticas - colegiais, enfermeiras, militares, professoras, donas de casa - que exploravam variações de um mesmo repertório visual e cômico.

Um dos aspectos decisivos para o sucesso da *commedia sexy all'italiana* foi o apelo visual das atrizes que protagonizavam suas histórias. Jairo Carvalho do Nascimento (2015, p. 07) afirma que “o que mais marcou a comédia erótica italiana talvez tenha sido a beleza das atrizes”, cujos corpos povoaram as fantasias masculinas do período. Edwige Fenech, Gloria Guida e Laura Antonelli tornaram-se estrelas nacionais e internacionais, encarnando um ideal de erotismo ligado ao cinema popular. A câmera situava seus corpos como centro da composição erótica, moldando planos e situações narrativas em torno do olhar masculino.

Ao lado dessas atrizes, consolidou-se um panteão masculino de rostos familiares que compunham a fórmula da *commedia sexy all'italiana*. Lando Buzzanca, Lino Banfi, Alvaro Vitali e Renzo Montagnani mantiveram presenças constantes, encarnando tipos cômicos como o maridão traído, o galanteador patético, o professor tarado ou o funcionário impotente (Nascimento, 2015). Tais personagens eram vetores de desequilíbrio, em que seus fracassos e impulsos colocavam em cena o esgotamento de certos modelos da virilidade tradicional, frequentemente ridicularizada diante da força erótica feminina. O corpo masculino figurava como fonte de constrangimento e riso, desmontando a autoridade patriarcal, e a paródia da masculinidade constituía o principal motor cômico e crítico do gênero.

Nomes como Dino Risi, Mariano Laurenti, Michele Massimo Tarantini e Pasquale Festa Campanile abordavam padrões culturais em transformação por meio de situações cômicas e caricatas. Filmes como *O tigre e a gatinha* (1967), *O mando é das mulheres* (1968), *Obrigado, tia* (1968), *Como aprendi a amar as mulheres* (1966), *Adulterio à italiana* (1966) e *As doces senhoras* (1968) antecipam temas que seriam levados ao paroxismo na década seguinte, como a centralidade do corpo feminino na desestabilização moral e a figura do homem burguês submetido à humilhação, fazendo do riso um meio de exposição das convenções sociais.

O modelo consolidou uma fórmula de êxito comercial, permitindo aos diretores explorar variações entre irreverência e erotismo. A *commedia sexy* satirizava os conflitos sociais da sociedade italiana, expondo impasses geracionais e contradições ligadas à moral sexual. Embora se apoiasse no riso como recurso dominante, permitia tratar temas silenciados no espaço público, acionando um repertório cômico para trabalhar tabus em torno da sexualidade e das normas familiares.

Apesar das mudanças no cinema europeu dos anos 1970, a *commedia sexy* manteve sua popularidade na Itália. Filmes como *Nos tempos do cinto de castidade* (1972), *A colegial* (1975), *Desonrada, porém respeitável* (1973), *A virgem, o touro e o capricórnio* (1977) e *A esposa virgem* (1975) recorrem a ambientações recorrentes - escolas, quartéis, consultórios médicos - onde a autoridade era sistematicamente ridicularizada. A repetição de enredos sobre

adultério, desejo clerical interdito e a fragilidade da virilidade masculina aponta para uma estrutura dramática padronizada, apoiada em convenções cômicas que permitiam formular críticas morais na forma de entretenimento popular.

Nos anos 1980, a *commedia sexy all'italiana* dava sinais de esgotamento. O tom bem-humorado cedia lugar a uma atmosfera amarga, marcada pela presença constante da morte e pelo encolhimento do riso diante de um contexto histórico opressivo. O fracasso dos projetos de transformação social, somado à estagnação econômica e ao avanço da violência, impôs limites ao potencial cômico do gênero. Celina Vivian Lima Augusto (2014) atribui esse desgaste às transformações políticas e midiáticas do período. A instabilidade provocada pela alta do petróleo e o clima de insegurança foram intensificados por eventos que marcaram o período dos *anni di piombo*², como o sequestro e assassinato de Aldo Moro pelas Brigadas Vermelhas, em 1978. O gênero, antes ágil em captar as dinâmicas sociais emergentes da sociedade italiana, mostrou-se vulnerável diante da gravidade do cenário. A autora também destaca a proliferação de canais televisivos, o aumento do preço dos ingressos e a presença crescente do cinema americano, que afastaram o público das salas e selaram o declínio do gênero.

Além dos fatores conjunturais, a falência da *commedia sexy all'italiana* foi acentuada pela perda de figuras centrais, como Totò, Pietrangeli, Germi e De Sica, falecidos entre os anos 1960 e 1970. Os que permaneceram em atividade, por sua vez, como Risi, Monicelli e Comencini encontravam-se afastados da inventividade que marcara décadas anteriores (Augusto, 2014, p. 119). Paralelamente, a atmosfera maliciosa e cômica dos filmes da segunda metade dos anos 1970 sinalizava o esgotamento de uma linguagem antes eficaz em sua crítica social. O público, que antes via nessas obras um espelho cômico de dilemas cotidianos, não se reconhecia mais nelas. Diante de uma sociedade marcada pela insegurança, pela violência política e por transformações culturais aceleradas, certos temas se tornaram difíceis - ou mesmo inviáveis - de tratar de maneira satírica.

O declínio da *commedia all'italiana* ao final da década de 1970, marcado pela perda de seus principais autores e pela dificuldade de manter a sátira diante de um cenário político e social conturbado, integra um processo mais amplo de transformação das cinematografias ocidentais. A mobilização do corpo e do erotismo, frequentemente com humor, ocupou posição central em diferentes produções, tanto autorais quanto comerciais. Nuno César Abreu (2006)

² A expressão *anni di piombo* ("anos de chumbo") é utilizada pela historiografia para designar o período de instabilidade política vivido pela Itália entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1980, associado à intensificação de conflitos armados e crises institucionais.

aponta que o cinema do período manifesta uma “mania sexual” disseminada, interpretável como sintoma da mudança dos valores sociais e morais em curso. A pornochanchada brasileira emerge nesse contexto como resposta local à configuração das linguagens cômicas e eróticas, compartilhando certos traços com a *commedia sexy all'italiana* e com outras expressões europeias do erotismo cinematográfico, ao mesmo tempo em que lhes confere formas de produção e circulação próprias. Dessa forma, o gênero se desenvolve, na confluência entre estratégias de mercado e repertórios culturais locais, consolidando uma linguagem híbrida que aproxima códigos do entretenimento de formas de leitura cômica das tensões sociais brasileiras da década de 1970.

2.2 Uma comédia à brasileira: percursos e sentidos da pornochanchada

Enquanto o mundo era sacudido por revoltas culturais no final dos anos 1960, o Brasil atravessava o período mais autoritário de sua história recente sob o AI-5³. Embora o erotismo não tenha sido o único elemento do cinema brasileiro nos anos 1970, ganhou destaque comercial, atraindo grandes públicos e contornando a censura. Consolida-se, então, a comédia erótica⁴, que fez do humor e da sexualidade ferramentas narrativas e de comunicação popular. O paradoxo é evidente. À medida que a repressão restringia o discurso político direto, as insinuações sexuais se consolidavam como espaços de provocação e ironia.

Três filmes lançados em 1969 - *Os paqueras* (Reginaldo Faria), *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi) e *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai) - assinalam a emergência de um novo ciclo no cinema popular brasileiro, no qual humor e sexualidade se entrelaçam como formas de entretenimento e crítica social indireta. Produzidas com poucos recursos e inspiradas na tradição da comédia de costumes - filiação que remete à influência da *commedia all'italiana* na articulação entre sátira e erotismo -, as comédias eróticas, como logo seriam chamadas pela imprensa especializada, combinavam situações cômicas com doses de nudez e malícia toleradas pela censura. A partir de então, esses filmes ampliaram sua presença no circuito exibidor, marcando profundamente a paisagem cinematográfica brasileira dos anos 1970.

³ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968, marcou o endurecimento do regime militar ao ampliar os poderes do Executivo e instaurar um quadro sistemático de censura e repressão política (Napolitano, 2014).

⁴ Neste capítulo, os termos “pornochanchada”, “comédia erótica” e “cinema popular” são utilizados de maneira intercambiável, como recurso de exposição voltado à fluidez do texto, sempre em referência ao mesmo universo de produções cinematográficas analisado.

No plano das representações, as comédias eróticas desempenharam papel decisivo na incorporação da revolução sexual ao cinema brasileiro. Herdando a tradição das chanchadas, os filmes dialogavam com o cinema popular italiano - sobretudo com os filmes em episódios - e combinavam comicidade com erotismo dentro dos limites tolerados pela censura. José Mario Ortiz e Arthur Autran (2018) apontam que era comum a presença de tipos recorrentes nos filmes, como o paquerador, o playboy, o marido traído, a virgem, o homossexual e a viúva sedutora, além de piadas maliciosas e *gags* elaboradas para provocar o riso e insinuar transgressões.

Mediante as análises dos referidos autores, às quais se somam as contribuições de Helena Seligman (2000) e Nuno César Abreu (2006), é possível dividir o ciclo da comédia erótica em duas fases. A primeira, situada no Rio de Janeiro, abarca o período entre 1969 e 1974 e representa os primeiros passos do gênero. De acordo com Seligman (2000, p. 59), esse momento é marcado pelo caráter *softcore*⁵ das produções, em que “as cenas de sexo ainda eram meras insinuações e a primazia era dada para as piadas envolvendo fatos cotidianos e, por isto também, chamada comédia do cotidiano.”

A primeira fase do gênero se desenvolveu em estreita relação com o chamado Beco da Fome, ou Beco da Cinelândia, no Rio de Janeiro, considerado um epicentro informal da vida cinematográfica carioca entre as décadas de 1930 e 1980. Ao longo desse período, o local consolidou-se como ponto de encontro de técnicos, atores, produtores e distribuidores. Gamo e Melo (2018, p. 337) destacam que “a história do Beco seria, em grande parte, a história da Cinelândia carioca e seu entorno, isto é, o quadrilátero formado pelas ruas Evaristo da Veiga e Passeio; Senador Dantas e Praça Floriano.” Desde os anos 1920, a área concentrava os escritórios das distribuidoras hollywoodianas, além de empresas dedicadas à circulação de produções europeias, latino-americanas e brasileiras.

O caráter informal constituía a principal característica das relações ali estabelecidas. O Beco da Cinelândia era um “escritório de rua”, sustentado por práticas recorrentes e códigos próprios de convivência. Gamo e Melo (2018) também destacam que a história do Beco é inseparável da própria história da Cinelândia como espaço central da indústria cinematográfica brasileira, alimentando por décadas uma dinâmica onde relações de trabalho e práticas culturais

⁵ A distinção entre erotismo e pornografia resulta de uma elaboração histórica moldada por hierarquias morais e culturais. Para Lúcia Castello Branco (2004), o erotismo se baseia na sugestão e na mediação narrativa, com tratamento estilizado do corpo, enquanto a pornografia se apoia na frontalidade e na explicitação do sexo, muitas vezes inserida na lógica mercantil. Na cultura de massa, a oposição entre ambos se firmou também na diferença entre pornografia *softcore*, fundada na insinuação e na elipse, e *hardcore*, marcada pela exibição direta do ato sexual (Abreu, 2012; Gerace, 2015).

informais se entrecruzavam. Inserida nesse cenário, a pornochanchada emerge como expressão de uma ambiência cultural moldada pela convivência entre criação artística e exigências práticas do mercado. Embora com características próprias, o novo polo herdaria do Beco da Cinelândia uma estratégia centrada no sucesso de bilheteria, na agilidade na produção e na resposta rápida às demandas do mercado, em detrimento de outras ambições mais ousadas e sofisticadas. A comédia erótica surge, assim, como desdobramento direto de uma cultura de articulação informal, fundada em redes de contato e intuição mercadológica.

Gamo e Melo (2018, p. 339) analisam a atuação do diretor e produtor Mozael Silveira à frente de projetos realizados no Beco da Fome:

As produções do Beco, muitas delas realizadas na base de um informal sistema de cooperativa entre pequenos produtores, donos de equipamentos, técnicos e atores disponíveis, evidenciavam um extraordinário senso de oportunidade na captação de dinheiro privado entre os mais diversos financiadores. Um exemplo é o do ator e diretor Mozael Silveira, que levantava recursos com donos de motel e de posto de gasolina, ao mesmo tempo que coproduzia com a RF Farias, firma pertencente a Roberto Farias. Iniciando sua carreira nos anos 1950, Mozael Silveira estreou na direção com *Sabor do pecado* (1965), filme distribuído pela UCB e produzido pela Horus Filmes, de Osiris Parcifal de Figueroa, um dos personagens principais do cinema do Beco (Gamo; Melo, 2018, p. 339).

O predomínio gradual do erotismo como recurso comercial do cinema brasileiro da época responde a um conjunto de fatores interligados que alteraram as dinâmicas de produção e circulação. Gamo e Melo (2018, p. 340) recordam que o surgimento do chamado “cinema erótico, sensacionalista ou violento” no Beco da Cinelândia decorreu de três vetores principais: a crise econômica e as mudanças no perfil do público de classe média, perceptíveis desde os anos 1950, o sucesso comercial das comédias italianas e suas derivações nacionais, muitas vezes presentes no circuito do “cinema de arte”, e a atuação de distribuidores independentes estrangeiros sediados no Rio de Janeiro. A combinação entre retração econômica, circulação de modelos estrangeiros e iniciativas de distribuição independentes abriu um novo horizonte de circulação, no qual o erotismo passou a figurar como estratégia de atração de público e alternativa diante da segmentação do mercado.

Com a transferência do polo de produção para São Paulo se configura a segunda fase da comédia erótica, centrada na Boca do Lixo. Marcada pela presença de prostíbulos, cinemas populares, bares e pensões baratas, essa região era associada à decadência urbana, embora ali florescesse uma intensa atividade criativa. Nas palavras de Abreu (2006):

Um espaço urbano definido entre os bairros de Santa Cecília e Luz, zona de meretrício próxima às estações ferroviárias e rodoviária – o que facilitava o transporte das latas de filmes para o interior, desde as primeiras décadas do século -, onde estavam instalados os escritórios de distribuidores nacionais e estrangeiros e, depois, produtores nacionais (Abreu, 2006, p. 21).

A partir do final dos anos 1960, a Boca do Lixo conheceu uma efervescência criativa e produtiva, favorecida pela criação do Instituto Nacional de Cinema⁶, em 1966, e pelo aumento da cota de tela para filmes nacionais, que ampliou o tempo de exibição em cartaz e a possibilidade de retorno financeiro. Conforme apontam Gamo e Melo (2018, p. 323), a medida “permitiria mais tempo de permanência de filmes brasileiros em cartaz, logo, maior chance de recuperação dos investimentos.” Sob o regime de reserva de mercado implementado pelo INC, fortaleceram-se a produção local e as condições de reinvestimento.

A medida imposta pelo INC aglutinou ainda mais o ambiente da Boca do Lixo. Por volta de 1967, parte considerável das produtoras que atuavam em outras áreas centrais de São Paulo se deslocou para a rua do Triunfo e arredores, atraída pelos aluguéis baratos para escritórios e depósitos, pelas facilidades logísticas no transporte dos filmes e pela proximidade de técnicos e profissionais especializados (Gamo; Melo, 2018, p. 324). Paralelamente, uma nova geração de cineastas passou a realizar obras que logo seriam identificadas com o rótulo de Cinema Marginal. Xavier (1993) identifica uma relação direta entre o contexto de repressão e o teor dos filmes, nos quais se percebe um “tom apocalíptico dos discursos” voltado à evocação da violência e da tortura. O autor propõe uma leitura que aproxima o Cinema Marginal à contracultura sob o regime de repressão:

[...] muito do que *O bandido da luz vermelha* propõe em termos de uma “estética do lixo”, já em 1968 tem seu desdobramento na produção paulista de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima. No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento. Eles evidenciam um diálogo especial entre cinema e teatro, em suas tendências a ritualizar de forma provocativa a liberação sexual, a demolição das “tradições cristãs” associadas aos donos do

⁶ O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado: a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade, a determinação da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e também da aplicação em filmes brasileiros de 40% do imposto devido sobre a remessa de lucros das companhias estrangeiras, o que até então era optativo. Se os distribuidores estrangeiros não quisessem coproduzir filmes no Brasil, os recursos passariam a fazer parte do orçamento do INC, ao invés de retornar aos cofres da União, como vinha sendo feito (Amancio, 2007, p. 174).

poder. O quadro de propostas estéticas dá expressão a um leque de subculturas de grupos marginalizados dentro do contexto patriarcal, no momento em que o provincianismo recebia um impulso militar. Esse leque, por sua vez, traz as marcas de propostas alternativas em discussão no Primeiro Mundo (movimento hippie, psicodelismo, derivações da contracultura, revolução comportamental, cultura da droga) [...] (Xavier, 1993, p. 23-24).

Fernão Ramos (1990, p. 384) assinala que os cineastas Ozualdo Candeias e José Mojica Marins “têm sua obra confundida com a do Cinema Marginal, sendo constantemente citados como inspiração do grupo.” Afiliações semelhantes apontam para uma genealogia informal de afinidades expressivas, sem vínculos programáticos. Criador do icônico Zé do Caixão, o ator e diretor tornou-se referência incontornável para os marginais. Ramos (1987, p. 385) afirma que o que mais os atraía em sua obra era a “figuração do grotesco e do disforme, articulada a um estilo óbvio, próximo do primitivismo estético.” Essa estética, avessa ao acabamento técnico e às normas do bom gosto, encarnava uma ruptura com o academicismo do cinema brasileiro tradicional. Ramos (1987, p. 386) ainda destaca o impacto visual de seus filmes, marcados por horrores sensoriais como “aranhas peludas sobre peles brancas, cobras, lagartos, sangue abundante, infernos dantescos, torturas ignóbeis, berros horripilantes.” Embora impregnadas de moralismo nos filmes originais, essas imagens seriam posteriormente apropriadas pelo *udigrudi*⁷ com nova densidade artesanal e do moralismo popular que lhes conferiam um sentido de inocência.

Outros nomes do ciclo marginal, como Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro, buscaram ampliar o alcance popular desse cinema, com filmes como *As libertinas* (1968) e *O pornógrafo* (1970), investindo em erotismo e modelos de produção flexíveis, característicos da Boca do Lixo. Gamo e Melo (2018) indicam que a repressão estatal, juntamente com as exigências técnicas do período, elevou os custos de produção e contribuiu para o declínio do Cinema Marginal, cuja existência foi breve. Enquanto alguns cineastas se exilaram, outros, como Reichenbach e Candeias, permaneceram no Brasil e seguiram na Boca do Lixo, adaptando-se ao mercado e colaborando em filmes populares de gênero.

Em 1969, o Instituto Nacional de Cinema (INC) é ampliado pelo Decreto-lei nº 862, que cria a Embrafilme como autarquia vinculada ao INC e, por extensão, ao Ministério da Educação e Cultura (Almeida; Morelli-Mendes, 2014, p. 173). O decreto atribuía à nova entidade funções

⁷ *Udigrudi* é a adaptação fonética de *underground*, termo empregado no Brasil no final dos anos 1960 e início dos 1970 para designar práticas artísticas e cinematográficas à margem dos circuitos institucionais. No cinema, o termo passou a identificar produções associadas ao Cinema Marginal, definidas pela experimentação e pelo afastamento dos padrões técnicos e formais dominantes (Ramos, 1987).

de promoção e difusão do cinema nacional, ampliando a presença do Estado na cadeia produtiva. A Embrafilme consolidou-se como principal instrumento de estímulo estatal ao cinema nacional entre as décadas de 1970 e 1980. Para a ditadura militar, era estratégico que o Brasil alcançasse projeção comercial no exterior, visto que, em termos culturais, o cinema brasileiro gozava de prestígio superior ao de outras cinematografias latino-americanas (Gatti, 2007, p. 15). Embora vinculada formalmente ao INC, a Embrafilme logo adquiriu margem de ação própria. Gatti (2007, p. 15) afirma que a vinculação tinha caráter predominantemente administrativo. Na prática, a Embrafilme assumia autonomia crescente, e a extinção do INC figurava como etapa previsível nos projetos da tecnocracia cultural então em ascensão.

Com a atuação da Embrafilme e o avanço de políticas voltadas à consolidação de um mercado audiovisual nacional, o circuito de produção adotou estratégias pragmáticas de ocupação das salas de cinema. Filmes como *Os Paqueras*, *Memórias de um gigolô* e *Adultério à brasileira* esboçavam um modelo de comédia erótica afinado com o gosto popular, cujos procedimentos seriam retomados e refinados pela Boca do Lixo na década seguinte. Para Abreu (2006, p. 39), pensar o cinema como produto inserido no mercado, articulado a um projeto informal de adesão ao gosto popular, era um princípio comum a produtores, diretores e roteiristas. Somava-se a esse pragmatismo a “fórmula *realização rápida + baixo custo + erotismo*”, que, ao dialogar com diversos gêneros e com o repertório popular moldado pela produção estrangeira, garantiu o êxito comercial das comédias eróticas da Boca do Lixo (Abreu, 2006, p. 46).

Produtores como Aníbal Massaini Neto e Antonio Polo Galante desempenharam papel decisivo na consolidação da comédia erótica como filão dominante da Boca do Lixo. Aníbal, herdeiro da tradição cinematográfica do pai, Oswaldo Massaini⁸, assumiu a Cinedistri e, segundo Abreu (2006), sua entrada no mercado das comédias picantes - especialmente com a coprodução de *Lua de mel e amendoim* (1971), em parceria com Pedro Carlos Rovai - conferiu

⁸ “Proprietário da Cinedistri, fundada em 1949. Iniciou sua carreira de produtor em 1953, com a realização de *Rua sem sol*, cuja direção ficou a cargo do crítico Alex Viany. Produziu filmes com elencos oriundos do teatro de revista e também com artistas populares, como Amácio Mazzaropi, Dercy Gonçalves, Violeta Ferraz, Catalano, etc [...]. Outra linha de filmes investiu foram os musicais de ocasião cantados por Emilinha Borba, Ivon Cury ou Angela Maria. Em 1957 parte, a produção solo de *Absolutamente certo*, dirigido por Anselmo Duarte [...]. A parceria que se estabeleceria entre os dois seria responsável pelo salto qualitativo e quantitativo que o produtor daria com o filme *O pagador de promessas*, vencedor da Palma de Ouro no festival de Cannes [...]. Depois do sucesso de *O pagador de promessas*, Massaini inicia outra e duradoura parceria, dessa vez com o diretor Carlos Coimbra, no filme *Lampião, o rei do cangaço* [...] Seu derradeiro sucesso foi o filme *O marginal*, sob a direção de Carlos Manga. Em 1980, Massaini, depois de participar da produção e coprodução de mais de 50 filmes, encerraria suas atividades e as da sua empresa, a Cinedistri, para se retirar da cena cinematográfica” (Gatti, 2004, p. 360-361).

ao gênero maior sofisticação técnica e eficácia comercial. Galante fundou em 1968 a Servicine, uma das produtoras mais ativas da região. Seu modelo de negócios combinava venda antecipada de bilheteria, parcerias com exibidoras e estratégias de baixo custo e alta rotatividade.

O auge da expansão dos filmes produzidos na Boca do Lixo ocorreu entre 1978 e 1979, quando “as medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, da co-produção às obrigações de exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país criaram novas possibilidades para o filme nacional” (Ramos, 1987, p. 426). Destacou-se, nesse período, a atuação de cineastas como David Cardoso, Cláudio Cunha, Ody Fraga e Jean Garrett, cujas obras anunciavam uma nova fase de profissionalização e ampliação da comédia erótica brasileira:

É na Boca paulista que a diversificação toma maiores dimensões, configurando um polo produtor na euforia da expansão. Prosseguem os personagens tradicionais, como Galante e Massaini, mas principalmente acumulam forças produtores e diretores novos. Ocorre assim um vertiginoso andamento na carreira de cineastas como Jean Garrett, Ody Fraga, Cláudio Cunha, e David Cardoso [...] São diretores que vinham de outras experiências na produção cultural, e levam para o cinema da Boca uma concepção centrada no impacto comercial, buscando, para isto, uma nem sempre bem-sucedida, boa confecção artesanal, e a montagem de um sistema de estrelismo (Ramos, 1987, p. 427).

A projeção das atrizes da pornochanchada no imaginário popular apoiou-se em um sistema informal de estrelas, no qual o corpo feminino era o principal recurso de visibilidade e apelo comercial. Abreu (2006, p. 171) sustenta que “a exploração comercial dos filmes [...] apoiava-se na figura da mulher, realçando-se os seus dotes físicos, a beleza e a sensualidade dos corpos.” O uso intensivo de recursos expressivos - da decupagem à iluminação - convergia para a exibição do corpo da atriz como centro dramático da narrativa. A centralidade do corpo limitou a valorização da atuação, mas o sistema produziu um *star system* rudimentar e funcional, à margem da televisão e da grande imprensa (Abreu, 2006, p. 172). Atrizes como Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Aldine Müller, Patrícia Scalvi, Nicole Puzzi e Vera Fischer tornaram-se ícones de um erotismo tropicalizado e mercantilizado.

O depoimento de Matilde Mastrangi a Nuno César Abreu (2006) é um dos registros mais importantes sobre a experiência das atrizes da pornochanchada. Suas palavras trazem um relato das condições de produção e das contradições do circuito da Boca do Lixo, reunindo memória pessoal e consciência crítica.

A atriz, que iniciou a carreira como modelo e presença televisiva, estreou no cinema em *As cangaceiras eróticas* (1974) e rapidamente se tornou uma das figuras centrais do gênero. Em sua entrevista, ela lê a pornochanchada como produto de uma conjuntura repressiva: “A

pornochanchada existiu só porque era um período difícil no Brasil. [...] Se não tivesse ditadura, não haveria pornochanchada” (Abreu, 2006, p. 160). Comparando o gênero ao jogo do bicho ou à droga, ela vê no erotismo uma forma de evasão coletiva e uma válvula de escape socialmente tolerada. O tom irônico, misturado à amargura, dá às palavras da atriz um balanço retrospectivo sobre o papel do corpo feminino como compensação em tempos de censura e escassez de liberdade.

Matilde também comenta os bastidores da Boca do Lixo, destacando a disparidade entre diretores. Na comparação que faz entre Ody Fraga e Walter Hugo Khouri⁹, afirma: “O Khouri escrevia mais ou menos a mesma coisa que o Ody escrevia, só que o Ody levava para o popular e o Khouri queria fazer uma coisa elitizada. Mas o produto era a mesma coisa [...] Eu coloco os dois no mesmo patamar” (Abreu, 2006, p. 117). A observação aproxima cinema popular e autoral ao admitir a presença do erotismo em ambos. O depoimento indica, assim, que a sensibilidade erótica constituía uma linguagem transversal, presente tanto na comédia quanto no melodrama.

Um dos trechos mais fortes do testemunho refere-se à exibição de *A noite das taras 2* (1982), de Ody Fraga. A atriz recorda ter se assustado ao ver-se na tela: “[...] Quando me vi na tela, eu me assustei, saí do cinema. [...] Pela primeira vez, eu vi o que estava fazendo e achei horrível [...] Eu tive alguns closes mais genitais do que em qualquer outro filme [...] Eu me assustei” (Abreu, 2006, p. 95). O episódio situa o ponto em que a leveza cômica cede lugar à sensação de exposição física e à transição da pornochanchada para o sexo explícito dos anos 1980. O choque da atriz diante do modo como seu corpo foi enquadrado traz à tona a relação desigual entre a atuação diante da câmera e o poder de decisão na construção da imagem, ponto importante para compreender as hierarquias de gênero e os mecanismos de controle presentes na produção audiovisual.

A atriz recusa leituras idealizadas que tentam converter a pornochanchada em manifestação de resistência cultural. “No fundo, todo mundo estava ali para ganhar dinheiro. Quem levava a sério a pornochanchada? Eu não levava. Ninguém levava [...] Se eu fosse uma pessoa engajada, não faria pornochanchada” (Abreu, 2006, p. 165). Com essas palavras, Matilde afasta leituras moralizantes que transformam a pornochanchada em resistência consciente. Seu depoimento tampouco a reduz à simples alienação, pois situa esse cinema nas condições políticas e econômicas que tornaram sua existência possível, sem apagar o prazer e as dificuldades envolvidos no trabalho.

⁹ Walter Hugo Khouri (1929–2003) foi diretor e roteirista paulista, autor de filmes intimistas e existencialistas, como *Noite vazia* (1964).

O relato da atriz traz as contradições estruturais de um sistema de produção submetido à censura e regido por critérios de rentabilidade e permanência profissional. Sua reflexão sobre a pornochanchada parte do contexto autoritário em que o corpo feminino era usado como recurso narrativo e mercadológico.

A consolidação da comédia erótica brasileira nos anos 1970 ocorreu em um momento em que circuitos paralelos e práticas de mercado tiveram presença maior sob o regime autoritário. Na Boca do Lixo, a pornochanchada adotou um modelo de produção limitado, porém eficiente, com narrativas diretas e estrelismo feminino como principal atrativo comercial. O percurso de Matilde Mastrangi permite perceber formas de inserção e limites de autonomia impostos às atrizes, além do lugar decisivo do corpo feminino na economia do gênero. Entre a viabilidade industrial e a desvalorização crítica, a comédia erótica colocou em primeiro plano o conflito entre sucesso de público e reconhecimento institucional. A resistência de parte da crítica, que via tal produção como incompatível com um ideal normativo de arte nacional, remete a disputas mais amplas sobre o lugar do popular na cultura brasileira.

2.3 A crítica como dispositivo de distinção cultural

Edgar Morin (2001) ajuda a compreender a recepção da pornochanchada como alvo de mecanismos de distinção cultural, rejeitada por seu conteúdo considerado ofensivo e por um estilo tido como pouco refinado. No segundo volume de *Cultura de massa no século XX*, o autor destaca a constituição da *intelligentsia*, camada responsável pela produção e circulação da cultura ilustrada e das ideologias modernas. Composta por artistas, escritores, professores, jornalistas e outros produtores culturais oriundos da burguesia, a *intelligentsia* situa-se entre a autonomia intelectual e a dependência dos meios capitalistas e tecnoburocráticos de difusão. Morin a descreve como classe economicamente subordinada e intelectualmente ativa:

A *intelligentsia* é uma classe que se vê intelectualmente superior e economicamente dependente. Dependente do mecenato na época aristocrático-monárquica, depende ela hoje, cada vez mais, do sistema de produção capitalista e tecnoburocrático. Há simbiose e conflito entre a criação, que depende dos artistas, escritores, etc., e a produção (edição, jornal, sociedades cinematográficas, estações de rádio e de televisão). A *intelligentsia* não é a senhora dos seus meios de produção, e, portanto, há nela uma dupla virtualidade de revolta: por uma parte, contra as classes dominantes que a domesticam ao mesmo tempo em que a adulam, assimilando suas obras mas rejeitando as enzimas; por outro lado, contra os proprietários dos meios de produção e de difusão culturais (Morin, 2001, p. 83, grifo do autor).

Domesticada, porém ainda insurgente, produtora de cultura e dependente de sua base material, a *intelligentsia* entra na linhagem moderna dos antigos mediadores rituais das sociedades tradicionais, encarregados de ordenar sensibilidades e assegurar a coesão cultural. Pela seleção de obras e pela definição de critérios de valor, a *intelligentsia* molda modos de leitura e estabelece parâmetros de apreciação. Mesmo quando acolhe dissonâncias, preserva valores dominantes sob aparência de mediação crítica.

A classe intelectual moderna reúne funções de elaboração e desgaste de sentido, combinação que dá à *intelligentsia* um caráter bifronte. Morin recorre à imagem da “classe de Janus”, figura voltada para direções opostas, para nomear o movimento simultâneo de criação e corrosão que a caracteriza:

A intelligentsia é profundamente engajada, através de sua missão sociológica, clerical, em uma busca antropológica. Nesta busca das “profundezas”, que traduz a necessidade religiosa ou infra-religiosa de uma sociedade em parte apenas laicizada, o artista, o pensador, e sobretudo o poeta, são levados — cada vez mais — a reencontrar um fundo arcaico e assumem papéis de feiticeiro, de vedor de águas, de médium e de pitonisa (Morin, 2001, p. 84-85, grifo do autor).

A evocação do artista como feiticeiro ou pitonisa dá relevo ao lugar singular da *intelligentsia* na configuração cultural contemporânea. Para Morin (2001, p. 81), a cultura ilustrada se divide em dois elitismos: o que cria valores e o que deles se apropria. Com base nesse entendimento, a *intelligentsia* define os parâmetros de valor e delimita as vias de acesso ao que se reconhece como arte, consolidando seu papel de ordenadora do campo cultural.

Morin descreve a cultura ilustrada como uma “supercultura”, síntese simbólica e moral que dá prestígio a seus detentores e exclui aqueles que não dominam seus códigos. O acesso a ela exige aprendizado demorado e familiaridade com um repertório reservado “aos doutíssimos mandarins ou aos gênios da expressão” (Morin, 2001, p. 82). Daí decorre uma hierarquia que separa os cultos dos “bárbaros” e alcança as instituições culturais, inclusive a crítica cinematográfica, que reproduz critérios de distinção ao lidar com manifestações populares como a pornochanchada.

Tal modelo assumiu feições próprias no Brasil dos anos 1970, em meio a mudanças institucionais. Em 1975, as pressões pela redemocratização levaram o governo de Ernesto Geisel a iniciar a abertura política “lenta, gradual e segura” (Napolitano, 2014), preservando a tutela militar e controlando o ritmo da transição. O afrouxamento relativo da censura ampliou

o espaço de representação do cinema, e a pornochanchada passou a explorar a sexualidade de modo mais direto, expondo as contradições internas de um sistema moral e político em desgaste.

No plano da recepção, a pornochanchada, mesmo em seu auge comercial, foi atravessada por julgamentos contraditórios e constantes avaliações negativas. Entre os textos mais expressivos está “10 anos de pornochanchada”, de Jairo Ferreira, publicado em 1978 na revista *Fiesta Cinema*. O crítico faz um balanço da década inaugural do gênero com uma retórica que oscila entre o escárnio e o reconhecimento pontual de méritos. Ele afirma que grande parte dos filmes está “abaixo de qualquer ruindade”, considera que muitos só se tornam “bons” por serem “tão ruins que passam a ser bons” e defende que a produção “pornochanchadística” exigiria “novos critérios de julgamento.” Ainda assim, identifica qualidades em títulos como *Os paqueras* (1969) e *Ainda agarro esta vizinha* (1974), caso singular de rara síntese entre comédia erótica e crítica à pequena burguesia. Sua leitura também chama atenção para o moralismo estrutural do gênero - adúlteros punidos, homossexuais ridicularizados, corpos descartáveis - elementos que, segundo ele, explicam a relativa aceitação desses filmes pela Censura. Ferreira entende que a pornochanchada provoca uma “pioração geral” da cultura cinematográfica, mas também abre novas formas de fruição ao fazer de falhas e erros recursos expressivos, abrindo uma via alternativa de recepção para um cinema que se posiciona à margem das convenções formais.

Dois anos antes de publicar seu balanço da década da pornochanchada na *Fiesta Cinema*, Jairo Ferreira apresentava, em texto de janeiro de 1977 na *Folha de S. Paulo*, uma leitura oscilante da pornochanchada a partir de *Socorro! Eu Não Quero Morrer Virgem!* (Roberto Mauro, 1976). O texto parte de um paradoxo:

A mediocridade da pornochanchada brasileira está seguindo, paradoxalmente, uma trilha bastante original, já sem resquícios da comédia erótica italiana e, portanto, sem os resquícios do colonialismo cultural. A incompetência e a ignorância, desde que assumidos, passam a ser dados críticos (Ferreira, 1977, p. 37).

Mesmo ao reiterar o caráter medíocre do gênero, Jairo Ferreira encontra um traço de autenticidade na recusa aos moldes importados - sobretudo os da *commedia sexy all'italiana* - e na formação involuntária de um estilo próprio. A adoção consciente da “ruindade extrema” faz de deficiências traços de estilo e admite que o “erro” pode ter valor crítico quando reconhecido como procedimento, aproximando-se de uma “estética do grotesco.” A

avacalhção, então, indica ruptura com modelos consagrados, em vez de aparecer apenas como descuido técnico.

Morin define a cultura ilustrada como um sistema de sensibilidade que “orienta a formação, a estruturação e a expressão das percepções, dos sentimentos - sobretudo o amor - em uma palavra e globalmente, da sensibilidade e da personalidade” (2001, p. 81). O modelo de sensibilidade proposto pelo autor consolida códigos que regulam modos de interpretar experiências e reagir afetivamente, instituindo padrões cuja autoridade raramente é questionada. Jairo Ferreira admite que a ruindade extrema da pornochanchada, uma vez assumida, pode ter valor crítico. O argumento toca em um ponto central ao reformular o juízo tradicional de qualidade e confrontar o código que, segundo Morin, molda nossa maneira de sentir e perceber o mundo. A confrontação abre a possibilidade de converter aquilo que a cultura ilustrada classifica como antivalor - o grotesco e o vulgar - em elemento de desestruturação.

A avacalhção corresponde ao que Morin identifica como próprio da arte inovadora: “toda obra de arte é antiarte, porque ela escapa, por algum aspecto novo, à jurisdição do código” (Morin, 2001, p. 86). Mesmo de modo inconsciente ou rudimentar, a pornochanchada produz um ruído incompatível com os parâmetros da cultura ilustrada, comprometendo a estabilidade do código dominante. A vitalidade do gênero provém da capacidade de criar brechas que confundem critérios de refinamento e revelam os limites do gosto hierarquizado, expondo o caráter histórico de seus juízos. O ordinário e o grotesco voltam, assim, como pontos de atrito para o olhar crítico, lembrando que nenhum regime de sensibilidade se mantém sem resistência e que o olhar erudito também convive com aquilo que procura excluir.

Ferreira considera a incompetência um possível dado crítico e sugere que a ausência de domínio técnico se converte em comentário sobre a própria norma que se pretende subverter. O crítico propõe compreender a “avacalhção” como desordem criativa, na qual o descontrole formal das produções constitui uma resposta - muitas vezes involuntária, mas eficaz - aos padrões que determinam o gosto cinematográfico dominante. Quando reconhecido, o erro mantém a falha à vista e transforma o descompasso em elemento de reflexão, permitindo que a pornochanchada encontre no próprio limite sua força de contestação.

Outro elemento valorizado por Ferreira é o retorno da paródia, ainda que em chave vulgar. Segundo ele:

“Socorro! Eu Não Quero Morrer Virgem!” [...] é uma pornochanchada que volta, talvez inconscientemente, a uma das tônicas da velha chanchada, ou seja, à paródia, pouco importando se esta é ou não uma prima pobre da sátira.

O importante é ter alguma referência, elemento essencial para o início de qualquer papo (Ferreira, 1977, p. 37).

A observação de Ferreira sobre o reaparecimento da paródia nas pornochanchadas indica que tais filmes preservam certo grau de consciência formal, algo que escapa ao juízo apressado de vulgaridade. Quando afirma que *Socorro! eu não quero morrer virgem!* recupera a vocação paródica da velha chanchada, o crítico sugere que produções tidas como menores mantêm algum nível de consciência referencial. Mesmo considerada “tosca” ou “degenerada”, a paródia requer um código comum que possa ser deformado, e o movimento de deformação implica comentário. Embora soe grosseira à primeira vista, a comicidade escrachada pode funcionar como desmontagem de convenções, um ruído que desnuda os artifícios do cinema tido como sério. Na definição de Ferreira da paródia como “prima pobre da sátira”, a comicidade escrachada, por meio da precariedade, revela o choque entre cultura popular e expectativas de refinamento. O confronto, muitas vezes involuntário, dá às produções do gênero uma força crítica singular, ancorada na maneira como os excessos corroem convenções narrativas e sociais.

Ferreira reconhece em *Socorro! eu não quero morrer virgem!* uma narração em falsete, descrita como “estilo radiofônico”, que ironiza *O bandido da luz vermelha* (1968) por meio de frases deslocadas e entonação caricata. A intervenção cria um comentário lateral que quebra a linearidade narrativa esperada da pornochanchada e instala um ruído interno ao filme. Atribuído ao montador Sílvio Rinoldi - responsável também pela montagem do longa de Sganzerla -, o recurso instaura um curto-circuito formal que aproxima a obra, de maneira oblíqua, de procedimentos próprios do Cinema Marginal:

Sem mais nem menos, o filme é violentado por uma terrível narração policalesca em estilo radiofônico, parodiando deliberadamente “O Bandido da luz Vermelha” (1968), de Sganzerla: O locutor diz coisas assim: “Era dia 17 de novembro quando os nossos intrépidos detetives chegaram à Foz do Iguaçu em plena lei não tão seca”. E isso com uma voz em falsete, uma maldade criativa que só pôde ser coisa de Sílvio Renoldi, por coincidência, o mesmo montador daquele filme de Sganzerla. Não é preciso dizer mais nada, pois Sílvio Rinoldi é, de longe, o melhor montador do cinema brasileiro de 15 anos para cá. Essa foi a grande sorte de Roberto Mauro (Ferreira, 1977, p. 37).

Para o crítico, a paródia presente em *Socorro! eu não quero morrer virgem!* vem do trabalho de montagem. A menção à “grande sorte” do filme em relação a Sílvio Renoldi carrega uma ironia dirigida à hierarquia tradicional do cinema e relativiza a centralidade do diretor como autor. O desvio formal destacado pelo crítico vem de escolhas técnicas e de improvisos

que não pertencem ao projeto inicial e mostra como a pornochanchada pôde produzir efeitos inesperados a partir de suas condições de produção.

Ferreira concede que a “grossura” pode conter “dados críticos”, mas sob a condição de que essa vulgaridade venha acompanhada de algum nível de significação que a diferencie do “mau gosto gratuito e apelativo.” A formulação do crítico mostra seu desconforto:

Mas não pensem que o filme abre mão das piadas ao nível de teatro de revista. Muito pelo contrário. Elas recheiam toda a narrativa e agradam ao povão em cheio. Mas nada se compara à dupla de imbecis: os atores José Paulo (Canão) e Marcos Rossi (Kojak) estão ótimos e espontâneos em sua estupidez, parodiando com bastante propriedade os detetives da TV, uma linha salutar e que deve continuar a ser desenvolvida. A grossura desses personagens envolve dados críticos e, a partir disso, deixa de se identificar com o mau gosto gratuito e apelativo para entrar no nível das significações culturais (Ferreira, 1977, p. 37).

A comicidade popular, que recorre à repetição e à paródia de figuras televisivas como os detetives Kojak e Canão, só é acolhida positivamente quando traduzida em “crítica”, e não como forma legítima de divertimento ou como linguagem popular autônoma. Na atribuição de valor, tal discurso age como instância artística e moral, autorizando ou recusando o riso conforme sua capacidade de produzir sentido. O contraste entre juízo e vitalidade da linguagem popular retoma o diagnóstico de Morin, para quem a cultura ilustrada oscila entre a codificação da sensibilidade e a atração por expressões que escapam ao controle racional. A contradição também se manifesta no próprio consumo cultural. De acordo com o autor:

Há, no seio do consumo, heterogeneidade, para não dizer oposição, entre aqueles para os quais a cultura é uma experiência e aqueles para os quais ela é um enfeite; entre a mulher bovarista, que gostaria de viver como nos romances, e o colecionador de peças originais; entre o adolescente, que se excita com a descoberta de obras que o revelam a si mesmo, e o adulto, que degusta a leitura sem poder, doravante, sentir qualquer modificação, a não ser imaginariamente...” (Morin, 2001, p. 88).

Pelos critérios de avaliações dominantes, a recepção popular fica reduzida a uma forma inferior de relação com a cultura, por não seguir os códigos de decoro e as normas de sofisticação do padrão ilustrado. O riso imediato e a identificação com personagens caricatos não contam como experiências válidas, a menos que sejam levados a uma leitura alegórica ou interpretativa. A “grossura” só se torna admissível quando lida como metáfora social, o que mostra a resistência da crítica diante de formas de sensibilidade popular vistas como vulgares e não refinadas.

Embora teça elogios à performance dos atores e à espontaneidade da comédia popular, a leitura mantém a hierarquia que separa o gosto institucionalizado do gosto “do povo.” O reconhecimento assume tom reticente e mantém a pornochanchada em posição subordinada no campo cultural. Paralelamente, a ideia de que esse tipo de humor “deve continuar a ser desenvolvido” condiciona sua aceitação à adesão a um ideal de amadurecimento artístico. Com isso, a recepção tenta regular o gênero, procurando conduzi-lo a uma respeitabilidade forçada e ignorando os modos próprios de criação e recepção que o definem. A conclusão do texto retoma esse impulso normalizador:

O que o diretor Roberto Mauro fica devendo é apenas maior ênfase na caricatura, o que poderia dar maior consistência à avacalhação, um fenômeno brasileiro por excelência. Mas também não se pode exigir tudo de uma vez só. O importante é essa retomada de um dos caminhos da velha chanchada. Talvez assim a “pornochanchada” justifique pelo menos a “chanchada”, já que de “pornô” ela tem muito pouco (Ferreira, 1977, p. 37).

O fechamento do texto carrega uma nostalgia pela velha chanchada e um desejo de contenção. A avacalhação é aceita, mas apenas quando presa à caricatura - um artifício já consagrado - e quando serve para recuperar a linhagem “legítima” da chanchada, atenuando o “excesso” pornográfico. A recomendação de que a pornochanchada deveria justificar a “chanchada” - já que de “pornô” teria “muito pouco” - configura uma tentativa de reinscrever o gênero em uma tradição nacional já consagrada, como se a presença do erotismo comprometesse sua inscrição na memória cultural. Reaparece um reflexo de tutela, no qual a crítica admite a obra apenas quando ela se distancia parcialmente de seus próprios fundamentos.

Apesar das variações de leitura, a postura de Ferreira não constitui uma defesa do gênero. O texto recorre a termos como “terrível”, “ruindade extrema” e “imbecis”, e mesmo as menções elogiosas carregam ironia ou ressalva. A inscrição da pornochanchada como parte do imaginário cinematográfico nacional permanece parcial, apoiada em leituras que tentam explicar como, apesar de falhas evidentes, algumas obras conseguem escapar da ruindade extrema. Nesse enquadramento, os poucos méritos do filme recaem sobre a montagem - e não sobre a direção de Roberto Mauro - e a paródia é vista como resultado possivelmente involuntário, o que mantém o gênero em um lugar residual. Os elogios reiteram o tom de condenação que estrutura a crítica de Ferreira. A leitura da “avacalhação” como forma involuntária de crítica mostra o esforço de submeter a pornochanchada a parâmetros recusados desde o início pelo próprio discurso crítico. Assim, o gênero permanece como elemento

dissonante e de difícil assimilação em um discurso cinematográfico que se pretende sério e defensável.

A posição de Jairo Ferreira, embora menos agressiva em relação à pornochanchada do que a de outros críticos da época, ainda traduz a fratura presente no cinema brasileiro, ao separar a *intelligentsia* de manifestações percebidas como vulgares ou distantes do ideal de engajamento artístico. A clivagem atingia tanto o discurso crítico quanto os mecanismos institucionais de consagração - ponto retomado na discussão sobre a Embrafilme e o envolvimento paradoxal de cineastas do Cinema Novo em políticas culturais oficiais. Ele preserva certos critérios de hierarquização estética e mantém a distância entre o cinema consagrado institucionalmente e suas formas populares, ocupando assim uma posição intermediária:

O elitismo burguês coloniza a instituição cultural e nem há muita necessidade de efetuar gigantescas pesquisas nos concertos, museus, galerias de quadros, para perceber que as classes populares ali não se encontram. A colonização cultural se faz, evidentemente, por assimilação do código cuja apropriação se torna um teste e um perigo social: já que ser culto é pertencer à elite, as classes superiores, acossadas pelas camadas em ascensão para as quais a cultura é o sinal da elevação social, preservam seu elitismo levando-o às últimas trincheiras do esnobismo e da moda (Morin, 2001, p. 83).

Jairo Ferreira escreve segundo um código de valores próprio da cultura ilustrada, que ordena sensibilidades e estabelece critérios de distinção. A receptividade à cultura popular, quando ocorre, preserva tais critérios e continua a pautar a avaliação das obras. A pornochanchada é um elemento incômodo, pois põe à mostra a fragilidade do filtro crítico e o desconforto gerado quando expressões populares chegam a um espaço historicamente reservado à arte consagrada.

As críticas de Miguel Pereira, publicadas no jornal *O Globo* entre 1978 e 1979, partem de uma visão tradicional que identifica na pornochanchada um sintoma de declínio cultural. Seus textos insistem na falta de estrutura, na precariedade técnica e no humor grosseiro junto ao erotismo ostensivo - traços que, a seu ver, comporiam uma indigência cinematográfica incontornável. O enquadramento preserva hierarquias culturais e limita os modos pelos quais o gênero pode ser abordado no discurso cinematográfico. Diferentemente, Jairo Ferreira mantém uma postura menos rígida. Embora também critique o amadorismo e a repetição, encontra nas imperfeições da pornochanchada margens de invenção e resistência. A comparação entre ambos mostra que a controvérsia em torno da pornochanchada não se restringia aos filmes, mas alcançava o debate crítico e as formas de recepção, em um contexto marcado pela reafirmação

de critérios normativos e por tentativas isoladas de acolher elementos fora das expectativas culturais dominantes.

Jairo Ferreira, embora também critique o amadorismo e a repetição, propõe outra leitura, por ver nas falhas e nos excessos do gênero lampejos de invenção e liberdade. O contraste entre os dois mostra como o debate sobre a pornochanchada estava presente no campo cinematográfico e na imprensa especializada, pondo em confronto leituras normativas e aproximações que viam possibilidades de experimentação. Enquanto Ferreira valoriza a vitalidade desordenada do gênero, Pereira o vê como ameaça ao ideal de um cinema voltado à elevação cultural. A rigidez avaliativa de Pereira, afinada com o ambiente institucional do fim dos anos 1970 - com a consolidação da Embrafilme e o estabelecimento dos cinemanovistas nas instâncias oficiais - exprime uma concepção de crítica que funciona como barreira, definindo os limites do que podia ser reconhecido como expressão válida.

No texto publicado em 13 de setembro de 1978 no jornal *O Globo*, sobre *O bem dotado - o homem de Itu*, Miguel Pereira ataca o filme em tom mordaz. O texto se abre com a seguinte afirmação:

O que espanta no filme de José Miziara é sua impotência criativa. O seu bem-dotado é um imbecil que tenta fazer gracinhas o tempo todo. Mas, como o personagem já nasceu deficiente mental, o jeito é apelar para a deficiência física – motivo básico de suas gracinhas. Ora, convenhamos, uma deficiência puxa a outra e no computo geral, o filme assume as deficiências de seu personagem em todos os sentidos (Pereira, 1978, p. 37).

A analogia entre deficiência física e formal dá o tom do sarcasmo presente no texto. Pereira descreve o roteiro como “mal estruturado e sem imaginação”, incapaz de gerar humor, preso a piadas repetitivas e grosseiras (Pereira, 1978, p. 37). O filme é aproximado de uma comicidade desgastada, vista como ultrapassada e sem vigor. Para ele, o riso não se realiza, e a obra trabalha com uma compreensão estreita do cômico, reduzido à previsibilidade e à vulgaridade que se tornaram marcas da pornochanchada.

A leitura de Miguel Pereira se apoia na ideia de que o filme apresenta uma visão empobrecida do popular, reduzido a fórmulas previsíveis e a um humor de consumo rápido. O crítico encontra no roteiro a ausência de ritmo e invenção, presa a estereótipos e repetições que anulam qualquer potencial cômico. A metáfora da deficiência física, explorada no enredo, é transposta para o próprio filme e orienta a interpretação crítica, pois a limitação atribuída ao personagem serve de alegoria da linguagem cinematográfica adotada. Pereira conclui que o filme oferece um tipo de comédia que subestima o público e confirma a precariedade do gênero.

Entre suas observações, sobressai a construção das personagens, vistas como figuras rasas que remetem ao teatro de variedades em sua fase final: “os personagens entram e saem de cena à maneira dos velhos quadros da revista de variedades já em sua fase de decadência [...] o desastre é total” (Pereira, 1978, p. 37). A referência ao teatro de revista amplia a metáfora de decadência e aproxima o filme de um pastiche sem força. Reduzida a quadros cômicos desarticulados, a narrativa remete a um processo criativo em exaustão.

Quanto ao erotismo, o texto destaca que a direção de José Miziara se reduz à exploração do corpo feminino: “Sua câmera está sempre colocada para explorar a nudez de jovens que se banham incomodamente num riacho sem profundidade ou enquadrando bustos, pernas ou até o corpo inteiro de donzelas e senhoras casadas e enfeitadas pelo ‘bem-dotado’” (Pereira, 1978, p. 37). Embora central na *mise-en-scène*, a nudez não provoca debate sobre objetificação, pois já era elemento estrutural do gênero, naturalizado por realizadores, espectadores e críticos. A análise recai sobre o modo como o recurso é usado, com a câmera voltada de forma insistente para o corpo feminino, sem elaboração sensível ou invenção formal. Para Pereira, o erotismo, que deveria ser o eixo vital da pornochanchada, perde intensidade ao ser tratado de maneira mecânica e previsível.

No desfecho, condena o filme ao afirmar: “Em última análise, o que sobra num filme como este é tão pouco que não altera o quadro geral de ineficiência, ridículo e extremo mau gosto” (Pereira, 1978, p. 37). O veredito final deixa clara a rejeição integral da obra, sem espaço para distinções ou atenuações.

A leitura de Miguel Pereira sobre *O bem dotado - o homem de Itu* ilustra um modo de avaliação apoiado em parâmetros rígidos de decoro artístico e exigência técnica, mobilizados para afastar a pornochanchada do campo de reconhecimento cultural. A crítica preserva um horizonte cultural hierarquizado que deixa o gênero em posição secundária no debate cinematográfico brasileiro.

Em fevereiro de 1979, Miguel Pereira publica sua crítica a *Bonitas e gostosas*, mantendo o mesmo enquadramento aplicado ao filme de Miziara. A avaliação combina juízo formal e reprovação moral. Logo nas primeiras linhas, afirma:

Cinco episódios da mais indecência cinematográfica, contando histórias grosseiras, com personagens e diálogos mais grosseiros ainda, que pretendem, para culminar, dar uma lição de moral, ao público através de um porta-voz débil mental que frequentemente é visto em programas de televisão fazendo este mesmo papel. Pelos títulos dos episódios (alguns impubescíveis), o espectador não precisa fazer muito esforço para perceber o engano que cometeu quando inadvertidamente entrou no cinema (Pereira, 1979, p. 33).

Desde o início, Pereira dispensa o exame apurado e adota um tom de censura moral. Seu vocabulário exprime repulsa e transforma a crítica em exercício de distinção, pois reafirma o papel do autor como guardião das fronteiras entre o aceitável e o vulgar. O termo “indecência” sintetiza sua postura ao transferir o debate da criação artística para o terreno moral, fazendo do repúdio o eixo de leitura. O ataque ao “porta-voz débil mental”, figura presente na televisão popular, estende a condenação e inclui o público no mesmo gesto de reprovação. Quando descreve o ator como caricatura e a TV como ambiente de mediocridade, ele firma um diagnóstico de decadência cultural que reduz a pornochanchada à expressão de um gosto degradado. Em vez de interpretar, a crítica toma a forma de correção e disciplina, reiterando a distância entre arte e vulgaridade.

A recusa em citar os títulos dos episódios, sob o pretexto de que são “impublicáveis”, deixa ver o filtro classista presente no julgamento. O título de um filme, elemento paratextual comum em qualquer análise fílmica, vira objeto de vergonha, como se o simples ato de nomeá-lo ameaçasse a integridade de quem escreve e de quem lê. Forma-se, assim, uma autocensura velada, presa a códigos morais e hierarquias sociais internalizadas, e fica claro o desconforto diante de uma obra situada fora das convenções da arte prestigiada. A crítica não se limita ao filme e se estende ao repertório cultural que o sustenta. Daí surge uma ironia incômoda, pois, ao atribuir à pornochanchada um moralismo burguês presente nas paródias da família, do casamento, da fidelidade e da “decência”, o próprio Pereira reafirma um moralismo ainda mais rígido, perceptível na recusa de nomear aquilo que considera impróprio.

A obra incomoda porque é tomada como manifestação inferior da linguagem cinematográfica. Pereira, ao procurar se afastar do que considera abjeto, reproduz mecanismos de distinção que amparam a moralidade social ridicularizada pela pornochanchada. A repulsa decorre do que o filme encarna - uma ameaça à autoridade cultural que o crítico reclama para si e à expectativa de que o cinema permaneça preso ao horizonte da arte admitida. Em relação aos episódios, escreve:

No primeiro episódio, um completo desmiolado faz a mais cretina pergunta ao mundo dos homens que encontra pela rua. O segundo mostra dois violeiros da feira nordestina de São Paulo num desafio que só tem xingamento de parte a parte. É claro que a censura mandou raspar o som de muitos palavrões, mas em alguns casos, a expressão labial identifica as palavras e o efeito é exatamente o contrário do que os censores pretendiam. O assunto do terceiro episódio são duas grã-finas que estão na cama com o mesmo rapaz e terminam por enfurecer um chofer de caminhão que joga sobre elas a carga de seu veículo. O penúltimo episódio conta a história do Chapeuzinho Vermelho

fazendo uma verdadeira operação no cérebro dos personagens. Finalmente, o último fala de uma origem brasileira na base do ridículo para logo em seguida aumentar ainda mais a imbecilidade do filme com uma pregação grotesca e moralizante. Une esses episódios sobre o nada um comentário radiofônico que não chega a lugar nenhum (Pereira, 1979, p. 33).

O padrão crítico permanece inalterado. Ele percorre os episódios do filme em tom de escárnio, retomando a ideia de empobrecimento em todos os níveis. As descrições vêm marcadas por adjetivos que antecipam o veredito - “completo desmiolado”, “cretina pergunta”, “imbecilidade do filme”, “pregação grotesca e moralizante” - sem o empenho em compreender a natureza do humor. Por meio desse vocabulário, constrói um julgamento fechado, que reduz a obra a linguagem grosseira e a descarta antes mesmo de uma leitura mais atenta.

O comentário sobre a dificuldade da censura em eliminar os palavrões do filme revela que Pereira reconhece a contradição do próprio ato censório. Entretanto, depois de apontar a contradição, ele não desenvolve a ideia e faz do palavrão um emblema de degradação cultural, repetindo o gesto censor que havia denunciado. Diante da falha do controle moral, o crítico preserva sua autoridade e se coloca acima do objeto e do aparato estatal que o regula. Dessa forma, neutraliza a possibilidade de leitura mais ampla e mantém a pornochanchada no espaço subordinado que o discurso busca preservar.

No parágrafo conclusivo, Miguel Pereira radicaliza a reprovação, afirmando que

A única ligação que pode ser estabelecida entre as imagens do filme, é a cabeça de seu diretor, Carlo Mossy, que conseguiu com pouco esforço repetir sua performance em tantas pornochanchadas que já fez ou das quais já participou, reafirmando sempre o mau gosto, a grossura e o baixo nível, não conseguindo esconder seu mercantilismo barato e apelativo. A maior prova disso são os próprios certificados que antecedem o filme. No primeiro, o da censura, o título é “Bonitas e gostosas”, e no segundo o do Concine, aparece o título “Safadas e gostosas”. Enfim, nada presta nesse filme que os garis, depois da greve, certamente se esqueceram de recolher (Pereira, 1979, p. 33).

Ele formula um veredito moralizante que funde avaliação formal e reprovação moral. O sarcasmo atinge o ponto máximo na frase final, quando o filme é reduzido a resíduo indesejado, algo a ser banido do convívio público. O comentário ignora a complexidade do objeto e transforma o repúdio em critério de leitura. A menção aos certificados - um da censura, outro do Concine - poderia conduzir a uma reflexão sobre tensões institucionais e disputas de nomenclatura, mas o crítico os cita apenas como prova da suposta baixeza da obra. O texto se encerra em tom de sentença, reafirmando o desprezo pela pornochanchada e pelo público, tratado como massa incapaz de discernimento.

Reiterando fronteiras, a crítica cristaliza o nome do gênero e faz dele um filtro de leitura. O termo precede qualquer avaliação, em um quadro em que a classificação pesa mais que as imagens e define antecipadamente o alcance de cada filme. Com isso, a percepção das diferenças internas se estreita, fazendo com que obras diversas sejam reunidas sob expectativas semelhantes e raramente escapem da etiqueta que as acompanha. O foco transfere-se das obras para o rótulo que as antecede. A reflexão seguinte examina como a própria nomeação moldou o lugar da pornochanchada nas discussões sobre cultura cinematográfica.

2.4 Pornochanchada: rótulo, disputa e hierarquização cultural

Antes de ser reconhecida como um gênero coeso, “pornochanchada” surgiu como invenção crítica que condensava estigmas e estratégias classificatórias e exprimia uma visão negativa sobre o cinema erótico-popular. Com base nessa leitura, Oliveira (2020, p. 52) afirma que a pornochanchada foi “um conceito em disputa bastante mobilizado para construir referências baseadas em antagonismos clássicos, como a oposição entre [...], produto sério e popular, como também para estabelecer distinções culturais.”

Para discutir o termo, é preciso retomar o contexto de sua formulação e os antagonismos ideológicos presentes no cinema brasileiro. Nos anos 1970, a intervenção estatal atingiu seu auge com a Embrafilme, que financiou obras afinadas com um projeto de cinema nacionalista e popular. Silveira e Carvalho (2016) observam que tal diretriz produziu uma relação paradoxal entre Estado e cinema, na qual a produção precisava ser economicamente viável e atender, ao mesmo tempo, a expectativas culturais elevadas.

A contradição fica mais nítida quando se nota que a própria pornochanchada, embora rejeitada por setores da crítica e afastada dos mecanismos de fomento, correspondia justamente ao tipo de cinema comercial e nacional que a Embrafilme dizia promover. O desencontro decorre das imagens de nação presentes em cada projeto. Enquanto os filmes apoiados pela estatal procuravam representar uma identidade nacional controlada e afinada com a ideia de modernização respeitável, as pornochanchadas adotavam humor irreverente e sexualidade direta, como expressão de um Brasil plebeu que contrariava o horizonte civilizatório defendido pelas políticas culturais.

A comparação entre obras com grau semelhante de nudez e sexualidade, mas recepção distinta, permite perceber a assimetria entre o discurso oficial da Embrafilme e a exclusão sistemática da pornochanchada. *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, possui nudez frontal masculina e feminina e alusões ao erotismo e ao canibalismo,

dentro de uma narrativa alegórica sobre o colonialismo. Embora inicialmente censurado por “contrariar os princípios morais e de pudor do povo brasileiro¹⁰”, o filme foi liberado mediante cortes pontuais, após negociações entre o produtor Luís Carlos Barreto e os órgãos de censura. A trajetória institucional posterior da obra permite observar que certos filmes, apesar de trazerem elementos considerados sensíveis, encontravam acolhida quando amparados por um projeto autoral e institucional, em contraste direto com o tratamento destinado às pornochanchadas.

Enquanto o filme de Nelson Pereira dos Santos alcançou reconhecimento por articular nudez e violência a uma narrativa alegórica situada no projeto cultural do Cinema Novo, as pornochanchadas foram classificadas como produção menor por adotarem uma linguagem popular de humor irreverente e erotismo paródico. A nudez, quando lida a partir de um referencial interpretativo reconhecido, é tomada como proposição crítica; quando tratada pelo humor, é lida como sinal de vulgaridade. O contraste permite perceber que os critérios de apreciação cultural tinham por base hierarquias prévias que distribuíam posições desiguais no universo cinematográfico.

A análise do processo que definiu os critérios de inserção e exclusão no campo cinematográfico brasileiro exige retomar os desdobramentos políticos e econômicos do golpe de 1964. O regime militar impôs uma nova ordem institucional e submeteu o país a um projeto de modernização conservadora, com efeitos nas esferas econômica, cultural e social. Renato Ortiz (2003) destaca:

O golpe militar [...] encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico. [...] O processo de “modernização” adquire assim uma dimensão sem precedente. Octávio Ianni afirma que a política governamental pós-64 possui uma sistemática nova em relação às adotadas desde 1930. Outro economista, procurando indicadores não convencionais para apreender essa realidade, insiste na difusão de um ethos capitalista, em que a racionalização [...] se estende aos próprios indivíduos (Ortiz, 2003, p. 80–81).

A mudança institucional do pós-64 atingiu também as práticas culturais, com nova configuração da intervenção do Estado e alterações nas instâncias de reconhecimento artístico. Na década de 1970, essa transformação foi decisiva para o cinema, pois os órgãos públicos conduziram a produção e estabeleceram critérios de apreciação e valor. Renato Ortiz (2003), ao

¹⁰ Proibida fita de Nelson Pereira dos Santos. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 ago. 1971. p.14.

examinar documentos e discursos oficiais do período, descreve um esforço de classificação voltado à delimitação dos critérios de avaliação institucional:

A primeira operação classificatória que o discurso estabelece se impõe ao se afirmar que ‘o filme é uma arte, o cinema, uma indústria’. [...] Dentro desta perspectiva, Durval Gomes Garcia poderá definir o conceito de ‘cinema total’, para o qual ‘o filme, além de veículo de comunicação cultural, é produto de consumo’. O problema que se coloca, portanto, é o do público consumidor. A ideologia se volta assim para a justificação de um cinema de entretenimento, voltado para o ‘interesse do público’, isto é, adequado ao mercado consumidor (Ortiz, 2003, p. 111).

O Instituto Nacional de Cinema (INC) teve papel central nesse processo ao estabelecer uma separação entre criação artística e circulação comercial. Na prática, o órgão defendia um modelo que conciliava ambições estéticas e circulação popular. A fórmula do “cinema total”, formulada por Durval Gomes Garcia¹¹, oferecia a síntese institucional ao combinar temas acessíveis e comunicação direta com o espectador. O modelo proposto restringia as possibilidades formais e definia um programa de produção baseado na eficiência comunicativa. Ao cineasta cabia entregar um produto funcional e ajustado às expectativas de consumo. Para Ortiz (2001, p. 112), a reorganização conduzida pelo INC levou à consolidação de um cinema voltado ao entretenimento e à despolitização, o que permitiu a Gustavo Dahl definir sua função como a de promover “higiene mental” para o público.

Nessa disputa, a noção de público teve lugar estratégico. Povo, no Cinema Novo, remetia ao sujeito historicamente subalternizado - o “escravo” da leitura hegeliana citada por Glauber Rocha - cuja presença no cinema pressupunha o rompimento com imagens conciliatórias e com representações que suavizavam os conflitos sociais. Público designava uma perspectiva política voltada à denúncia das contradições estruturais. Glauber Rocha é incisivo ao afirmar que o movimento “se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração” (Ortiz, 2001, p. 113–114). A recusa ao entretenimento como finalidade e a busca pelo estranhamento constituíam dimensões deliberadas do programa, que via na experiência desconfortável do espectador um meio de politização.

No final dos anos 1960, a categoria “popular” também ganhou novo sentido quando o INC vinculou o desenvolvimento industrial do cinema ao circuito do consumo. A fórmula de

¹¹ Durval Gomes Garcia foi crítico e gestor cultural vinculado ao Instituto Nacional de Cinema, formulador da noção de “cinema total” como modelo institucional de cinema comunicativo e industrialmente racionalizado. Gustavo Dahl, cineasta e crítico oriundo do Cinema Novo, ocupou cargos centrais nas políticas culturais do período e defendeu a função pedagógica e ordenadora do cinema de entretenimento (Ramos; Miranda, 1997).

Gustavo Dahl - “mercado é cultura” - exprime essa mudança, lida por Renato Ortiz como sintoma de transformações mais extensas, não restritas ao cinema (2001, p. 114–115). Entre os anos 1960 e 1970, o distanciamento do Cinema Novo em relação ao aparato estatal deu lugar a uma aproximação gradual. Muitos dos diretores que antes se opunham ao INC filmaram com apoio da Embrafilme e se integraram, ainda que parcialmente, à sua estrutura de fomento.

A concepção de popular defendida pelo movimento, de inspiração utópica, tomava o povo como categoria política idealizada e raramente como interlocutor concreto. A recusa a formas comunicativas mais diretas mantinha a cultura em um modelo hierárquico, no qual cabia ao cinema enunciar verdades ao espectador. Com a consolidação da Embrafilme, essa posição perdeu sustentação, e muitos vários reviram as críticas anteriores e incorporaram à prática autoral novas formas de diálogo com o sistema estatal.

O artigo *Mercado é cultura*, publicado por Dahl em 1977 na revista *Filme Cultura*, nomeia conceitualmente a mudança em curso e confirma a convergência entre planejamento estatal e mercado como base do novo projeto cinematográfico. Dahl entende que o cinema nacional só se realiza plenamente quando encontra circulação e alcança o público. O filme deixa de ser mero produto artístico e passa a depender de estratégias de exibição e diálogo com o mercado. “Para que o país tenha um cinema que fale a sua língua”, escreve o cineasta, “é indispensável que ele conheça o terreno onde essa linguagem vai-se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado” (Dahl, 1977, p. 68). A discussão sobre qualidade cede lugar ao princípio do enraizamento cultural. O objetivo, segundo o autor, é “ter um cinema que fale a sua língua, independentemente de um critério de maior ou menor qualidade comercial ou cultural” (Dahl, 1977, p. 66). Nesse quadro, a Embrafilme figura como mediadora entre produção e difusão, capaz de aproximar o cinema do público e de conciliar dimensão artística e finalidade comercial. Em suas palavras, a “originalidade do trabalho da Embrafilme” teria sido justamente permitir que essas duas esferas se “casassem” (Dahl, 1977, p. 68).

O entusiasmo de Dahl contrasta com a antiga desconfiança do Cinema Novo diante do Instituto Nacional de Cinema, entendido como aparelho burocrático e distante das inquietações estéticas e políticas que moviam o cinema brasileiro dos anos 1960. A incorporação do INC à Embrafilme em 1969 e sua extinção formal em 1975 alteraram o setor e abriram espaço para que antigos críticos do Estado assumissem cargos de direção e definissem as políticas da empresa pública. A vanguarda tornou-se gestão, e práticas antes próprias da experimentação dialogaram com diretrizes de planejamento dirigidas à consolidação de um cinema nacional competitivo. Desse novo equilíbrio institucional resulta uma questão decisiva: a política que associava mercado e cultura incluía também as produções populares, como as

pornochanchadas, ou reservava o selo de representatividade àquilo que uma elite intelectual tomava como expressão legítima da “língua do povo”? O debate sobre o lugar das comédias eróticas nos anos 1970 deixa ver esses limites e as contradições do projeto de democratização cultural.

Alguns indícios da mudança institucional daquele momento podem ser percebidos nas declarações de Carlos Diegues em sua autobiografia. Nos debates da época, era recorrente a acusação de que diretores vindos do Cinema Novo teriam cooptado a Embrafilme ou definido sua direção segundo vínculos políticos e concepções herdadas do movimento. Com a chegada de Roberto Farias à presidência da empresa em 1974, ganhou força uma configuração interna que ampliou o espaço para cineastas próximos ao grupo, agora vistos como profissionais experientes capazes de reunir reconhecimento crítico e desempenho comercial. Embora negue qualquer “aparelhamento”, Diegues admite que relações pessoais pesavam nas decisões estratégicas, justificando-as como práticas comuns em qualquer gestão:

Aceitando o cargo, Roberto Farias estava interrompendo sua bem-sucedida carreira de diretor e produtor. Ele dedicava à empresa estatal toda a sua energia de homem e cineasta. Roberto era às vezes áspero e voluntarioso, tinha gosto pelas decisões e as tomava de uma maneira muito incisiva. [...] Era natural que tomasse alguns de nós por eventuais conselheiros, sobretudo os que sempre estiveram próximos dele. É assim que acontece em todas as gestões de todos os cargos do mundo (Diegues, 2014, p. 361).

O depoimento de Diegues busca normalizar relações de poder que, embora não institucionalizadas, regiam o funcionamento interno da Embrafilme. A afinidade entre antigos integrantes do Cinema Novo e dirigentes da empresa sustentava uma rede de confiança que definia, de modo tácito, quem participava das decisões centrais. Por ser uma autobiografia, o relato tende a suavizar contradições e transformar vínculos de apadrinhamento em práticas corriqueiras de gestão cultural. Transformado em explicação de rotina, o relato converte o funcionamento do sistema em prova da força das relações pessoais nas decisões estratégicas da Embrafilme. Sob a aparência de eficiência técnica, instala-se um regime de exclusividade em que a competência profissional serve de linguagem de poder, reafirmando a autoridade de uma elite intelectual que controla a passagem entre Estado e cultura.

O trecho seguinte mostra a tentativa de Diegues de preservar a imagem de coesão do grupo por meio de uma distinção entre ideologia e poder institucional. A separação, construída por uma retórica conciliadora, reduz o conflito político a uma disputa de ressentimentos pessoais:

Roberto também ouvia regularmente os representantes de sindicatos e de associações de classe, participando inclusive de assembleias da atividade. Mesmo assim, ainda havia quem o tratasse como um prisioneiro do Cinema Novo. Além do ressentimento em relação ao movimento, havia também nesse rancor muito da clássica paranoia, o sentimento de que aconteceria em algum lugar uma festa formidável, para a qual não fomos convidados. Não havia festa nenhuma, estávamos simplesmente tentando ajudar a construir o projeto que sempre pensamos ser o mais conveniente para o cinema brasileiro. Muitos intelectuais e ativistas passaram a nos acusar de colaborar com a ditadura militar, ao ter relações com a Embrafilme. Mostrávamos que, em todos os países do mundo, não havia economia cinematográfica sem a participação do Estado; comparávamos os serviços prestados pela Embrafilme aos do Banco do Brasil, da Petrobras, do BNDES, de qualquer outra empresa pública a que todo cidadão tinha o direito de recorrer e ser atendido, qualquer que fosse sua posição política ou ideológica. Uma coisa era servir ao governo, outra servir-se do Estado (Diegues, 2014, p. 362).

Em resposta às acusações de favorecimento, Diegues argumenta que “não havia festa nenhuma” e descreve os egressos do Cinema Novo como portadores de um compromisso ético e nacional. A fusão entre trajetória individual e missão coletiva encobre posições privilegiadas na linguagem do mérito e reduz o conflito político a uma questão de percepção pessoal, lida como má-fé ou ressentimento.

A comparação feita por Diegues entre a Embrafilme e instituições como o Banco do Brasil ou o BNDES neutraliza o papel do Estado no campo cultural ao sugerir que o fomento se limitaria a suporte administrativo. Tal leitura desconsidera que toda política cultural carrega uma dimensão seletiva, pois define quais práticas artísticas serão contempladas e quais ficarão fora das políticas de fomento, estabelecendo critérios de valor para o acesso aos recursos públicos. No trecho final, ao diferenciar “servir ao governo” de “servir-se do Estado”, o cineasta tenta preservar sua imagem diante das críticas e faz da distinção um argumento moral. A separação entre as duas esferas, porém, enfraquece o caráter político das relações que aproximavam antigos cinemanovistas do aparato estatal e encobre os privilégios que garantiam sua influência nas decisões da Embrafilme.

No mesmo período, manifestos e textos críticos procuravam definir o que se entendia por cinema nacional. Publicado em 1973 em *O Jornal*, o Manifesto *Luz & Ação*, assinado por Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr., defende o cinema autoral, lhe atribui um papel de renovação artística e política e aproxima mercado e cultura em nome do “popular.” Os signatários invocam a noção de justiça cultural e reivindicam a democratização do acesso e do gosto. Entretanto, a crítica à “chantagem do público a qualquer preço” traz um limite recorrente:

o povo vale como referência apenas quando se ajusta a um projeto político previamente definido:

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 mercadorias, 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 (Diegues *et al*, 1979, p. 22).

O trecho do manifesto estabelece uma hierarquia moral em que erotismo e comicidade popular - traços centrais das pornochanchadas - são tratados como sinais de deterioração cultural. A afirmação de que “a sexualidade virou mercadoria” define o alvo da crítica e enquadra as comédias eróticas emergentes como uso comercial da sexualidade, afastando-as do projeto artístico e político que os signatários reivindicavam para o cinema brasileiro.

A postura descrita anuncia a inflexão do campo cinematográfico a partir de meados da década, quando a aproximação entre mercado e cultura culminou na consagração de um repertório estético previamente autorizado. Filmes fora do modelo dominante continuaram a ser produzidos e exibidos, mas sem o reconhecimento que dava ao “cinema brasileiro” seu sentido forte. As pornochanchadas analisadas neste trabalho pertencem a esse cenário como prática dissidente, amparadas pelo êxito junto ao público e pela recusa institucional em lhes atribuir importância.

À luz do percurso analisado, a noção de “pornochanchada” pode ser retomada, pois sua criação e sua consolidação decorreram das disputas em torno dos critérios que definiam o cinema brasileiro naquele momento. O cenário reunia confrontos entre concepções distintas de cinema, algumas acolhidas por instituições, outras empurradas para posições marginais. Nesse contexto, “pornochanchada” firmou-se como palavra de rejeição, transformada em marca depreciativa que afastava determinados filmes do reconhecimento cultural. A própria composição do termo acentua seu sentido pejorativo: “pornô” remete ao erotismo recorrente nessas obras, enquanto “chanchada” remete às antigas comédias musicais da Atlântida, tradicionalmente entendidas como expressão menor da cultura popular. A fusão dos dois termos instituiu um juízo depreciativo que unia o erotismo à tradição popular tida como anacrônica ou vulgar. Com o tempo, “pornochanchada” virou um rótulo estigmatizante, aplicado indistintamente a filmes de natureza diversa com base em critérios morais - uso que o presente estudo busca reexaminar com rigor histórico e crítico.

A análise toma como ponto de partida as definições de pornochanchada formuladas por José Mario Ortiz Ramos e Nuno César Abreu, autores pioneiros no estudo do gênero, cujos trabalhos tiveram papel decisivo em sua constituição como objeto de investigação acadêmica. Para Ortiz Ramos (1990), a pornochanchada decorre da convergência entre fatores econômicos e culturais e assume forma por meio de combinações narrativas específicas:

Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do gênero [...], que ficará rotulado como “pornochanchada”. Influência de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presente em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo é acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público. E os filmes vão surgindo. De início, as comédias eróticas contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época. Uma galeria de figuras, como o paquerador e o *playboy*, o marido traído, a virgem, a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade e o homossexual perambulam pelas produções. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, *gags* pensadas, solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado (Ramos, 1990, p. 406, grifo do autor).

Nuno César Abreu (1997) propõe, por sua vez, uma delimitação mais rigorosa, com ênfase na constância temática e nos modos de produção do gênero:

O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas, mas com formas de produção aparentadas – identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. Produzidas com “recursos controlados”, as pornochanchadas aglutinavam a influência dos filmes italianos em episódios, o erotismo que se insinuava nos filmes paulistas do final da década de 1960 (e em seus títulos apelativos) e a reatualização da tradição carioca da comédia popular urbana. O termo desgastou-se pelo uso indiscriminado, designando tanto filmes de produção apressada e mal-acabada, como outros de construção elaborada, mas o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas (Abreu, 1997, p. 432).

As definições de Ramos e Abreu convergem ao destacar o baixo custo e o alcance popular como traços estruturais do gênero, articulados à presença constante da comédia urbana e do erotismo. Além disso, apontam limites frequentes da produção, como o uso reiterado da nudez feminina e a dependência de tipos caricaturais - o homossexual estereotipado, a viúva erotizada, o marido enganado - que sintetizam visões restritas de sexualidade e sociabilidade. Tais elementos alimentaram críticas posteriores voltadas às desigualdades de gênero e às representações de minorias.

Jairo Carvalho do Nascimento (2015) propõe um recorte mais preciso, ressaltando a inserção da pornochanchada no cinema popular e sua orientação comercial. Define o gênero como “um produto do cinema popular brasileiro [...] sustentado na relação entre comédia e sexo”, caracterizado pela centralidade do corpo feminino e, num primeiro momento, ligado às comédias produzidas nos polos de São Paulo e Rio de Janeiro (2015, p. 25). O autor observa que o rótulo, cunhado pela crítica em tom depreciativo, acabou por abranger produções de naturezas diversas - dramas eróticos, policiais, aventuras -, o que diluiu fronteiras internas do campo e levou à aplicação indistinta da mesma etiqueta a filmes heterogêneos, dificultando a compreensão das formas assumidas pelo cinema comercial do período.

Andrea Ormond, no texto *Sobre conclusões óbvias*, publicado no blog *Estranho Encontro*, estabelece uma distinção importante ao afirmar: “Pornochanchada é cinema popular brasileiro, mas cinema popular brasileiro não é exclusivamente pornochanchada”:

O cinema popular brasileiro contém em si a pornochanchada, mas ela é apenas um aspecto do todo. Estigmatizar a maior parcela da produção nacional -- digo maior parcela, pois nunca se produziu tanto cinema no Brasil quanto nas décadas de 70-80 -- como *pornochanchada*, faz a gente recuar ao estágio mais infantil de crítica e discussão. Porque depois de taxados com o generalizante, estes filmes são jogados na lata de lixo da história, amaldiçoados e esquecidos através de uma mentira inicial: a de que são ruins justamente porque são "pornochanchadas"¹² (Ormond, 2007, grifo da autora).

A reflexão de Ormond permite compreender como a polarização entre cinema de autor e cinema comercial alimentou o uso pejorativo do termo “pornochanchada.” Para a autora, parcela expressiva da crítica cinemanovista tratava a indústria cultural como obstáculo, pois “o cinema novo [...] acreditava que a indústria cultural [...] é um mal em si, devendo ser substituída pelo cinema de autor” (Ormond, 2007). Nesse enquadramento, popularidade ficou identificada com degradação formal, o que favoreceu a aplicação indiscriminada do rótulo “pornochanchada” a filmes distintos e apagou diferenças internas do cinema comercial brasileiro.

Em 2022, o Cine Campus - atividade de extensão do Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (NAIP) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, sob coordenação do professor Edgar Teodoro da Cunha - promoveu a exibição do documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava*. Lançado em 2017 e dirigido por Fernanda Pessoa, o filme reúne trechos de diversas pornochanchadas para construir uma leitura histórica do Brasil durante a ditadura

¹² Ormond, Andrea. *Estranho Encontro. Sobre conclusões óbvias*. Disponível em: <https://estranhoencontro.blogspot.com/2007/04/sobre-concluses-bvias-ensaio.html>. Acesso em: 07 mar. 2024.

militar, tratando esse repertório cinematográfico como arquivo crítico. A sessão foi seguida de um debate com a presença da própria diretora, da professora Laura Loguercio Canepá - pesquisadora do cinema de horror brasileiro - e do professor Alessandro Gamo, especialista em história do cinema nacional e latino-americano. A discussão concentrou-se nas definições de “pornochanchada” adotadas por cada participante e nas implicações teóricas de tratá-la como categoria histórica, crítica e institucional.

Laura Canepá observou que a definição do gênero depende das tradições privilegiadas pelo pesquisador. Diferenciou a produção paulista da Boca do Lixo, próximos do *sexploitation*¹³, das obras cariocas produzidas no âmbito da Embrafilme, em maior diálogo com as comédias italianas. Acrescentou ainda que o termo carece de fronteiras nítidas, abrangendo desde filmes eróticos dos anos 1970 até produções posteriores do sexo explícito.

Fernanda Pessoa ressalta o caráter imposto do rótulo “pornochanchada”, criado pela crítica como tentativa de reunir produções heterogêneas sob uma mesma etiqueta, embora os próprios cineastas jamais tenham se reconhecido nesse agrupamento. Para a diretora, toda análise envolve escolhas curatoriais que determinam a inclusão ou a exclusão de determinadas obras conforme o interesse classificatório do pesquisador. O ciclo apresenta um modo de produção específico, caracterizado pela alta bilheteria e pelo baixo retorno financeiro aos realizadores, que frequentemente reinvestiam os ganhos em novos projetos. A ausência de apoio da Embrafilme expõe o descompasso entre a pornochanchada e a agenda estatal de representação do país durante a ditadura.

Alessandro Gamo retomou a genealogia do termo e a relacionou à recepção negativa que jornalistas habituados ao “cinema sério” dirigiam às primeiras comédias eróticas. Para o pesquisador, a designação reunia duas marcas de desqualificação, ao aproximar a referência desgastada às antigas chanchadas da carga moral atribuída ao erotismo. As primeiras produções brasileiras dialogavam com as comédias eróticas italianas dos anos 1960, adotando um humor de apelo sexual e produção econômica. Esse ponto de partida, somado à rápida expansão do mercado, levou a crítica a aplicar o termo também a dramas, policiais, filmes de ação e terror.

Apesar das diferenças, os três participantes coincidiram em um ponto essencial. “Pornochanchada” permanece um termo de contornos móveis, cuja aplicação varia conforme o recorte teórico e a posição de quem o utiliza. Também observaram que o rótulo surgiu carregado

¹³ *Sexploitation* refere-se a um conjunto de produções de baixo orçamento que exploram o erotismo e a nudez como eixo central de atração comercial, difundidas sobretudo a partir dos anos 1960 em circuitos alternativos de exibição. O termo combina *sex* e *exploitation* e designa um modo de produção marcado pela ênfase no apelo sexual e pela circulação fora dos padrões industriais (Tohill; Tombs, 1995)

de sentido depreciativo, afastando a produção popular dos espaços de consagração, inclusive nos casos em que tais obras figuravam entre os maiores êxitos de público da década de 1970. O debate mostrou que compreender o gênero requer considerar filmes, discursos críticos e políticas institucionais que definiram o repertório do chamado cinema brasileiro. Frente a isso, “porno-chanchada” firmou-se como designação externa, muitas vezes distante da forma como os realizadores definiam sua própria prática. Dessa distância nasceram manifestações públicas de vários cineastas, empenhados em disputar o significado do termo e contestar os limites impostos pela crítica, questão desenvolvida na próxima subseção.

2.5 Discursos de resistência da porno-chanchada

No cenário cinematográfico brasileiro da segunda metade dos anos 1970, a revista *Cinema em Close up* surge como iniciativa de Minami Keizi, editor com atuação prévia no setor gráfico e cultural. Gamo (2006) observa que Minami acumulava experiência no campo dos quadrinhos, havia fundado a Edrel e introduzido o mangá no país. *Salão de Barbeiro* serviu de laboratório para a criação da *Cinema em Close up*, que manteve o formato de fotos e textos, mas voltou sua atenção ao cinema brasileiro. Fotógrafos e cineastas participavam de modo esporádico, consolidando uma equipe próxima do cotidiano da Boca de Cinema.

Editoriais, entrevistas e reportagens mantinham viva a defesa do cinema nacional, configurando uma campanha contínua em favor da produção brasileira. Em 1976 e 1977, a revista lançou anuários com chamadas explícitas de incentivo, entre elas o imperativo “Prestigie o cinema brasileiro!” A proximidade com a Boca do Lixo fazia da *Cinema em Close up* um espaço de mediação entre produção e público, voltado à promoção de lançamentos, à divulgação das equipes e ao acompanhamento dos movimentos internos do polo paulistano. No plano editorial, a revista constitui uma fonte importante para compreender a porno-chanchada em suas dinâmicas de produção e recepção. A leitura de seus números ajuda a perceber a elaboração desses discursos e a circulação dos filmes junto ao público.

O depoimento de Jairo Carlos, publicado no 14º número da *Cinema em Close up* em 1977, por ocasião do lançamento de *Pintando o sexo*, permite perceber como os diretores do circuito erótico respondiam ao estigma que cercava o gênero:

Sejamos realistas: para se entrar no mercado tem que ser com o produto que está vendendo bem, sem precisar copiar o do vizinho. Estamos fazendo uma comédia erótica, mas já com uma mensagem, um conteúdo, sem esquecer que cinema é, sobretudo, espetáculo. E cada filme que fizemos obedecerá a uma mudança de sentido e conteúdo para melhor, acompanhando as tendências do

mercado cinematográfico. Tudo que fizemos tem por objetivo o espectador. Considero a “pornoanchada” um filme sem objetivo, que não respeita o espectador como ser-humano. Acredito que se pode fazer uma comédia erótica sem brutalizar o ser-humano. Diante disso, acho que posso dizer que há uma diferença entre a comédia erótica e a “pornoanchada” (dos Santos, 1977, p. 44).

Em seu depoimento, Jairo admite que o erotismo era condição de sobrevivência no mercado e, ao mesmo tempo, busca afastar sua produção do rótulo depreciativo “pornoanchada.” A distinção entre “comédia erótica” e “pornoanchada” funciona como tentativa de redefinir sua posição entre os realizadores do período. O diretor menciona ainda o esforço dos cineastas do gênero para garantir alguma continuidade profissional. Com isso, acaba por repetir as mesmas fronteiras culturais que pretendia atenuar, e seu argumento deixa à vista a disputa por reconhecimento que cercava o cinema popular daquele período.

Cláudio Cunha, diretor de *Amada amante* (1978) e *Sábado alucinante* (1979), comenta os impasses enfrentados pelo cinema brasileiro sob pressão da crítica e da censura, em um contexto também marcado pela crescente competição estrangeira. Em entrevista ao número 16 da *Cinema em Close up*, em 1977, afirma que a comparação constante com o modelo norte-americano produzia um quadro de bloqueio para os realizadores, que encontravam na pornoanchada a única possibilidade de manter o trabalho: “Já que não podemos fazer cinema sério, vamos avacalhar. Esse fenômeno ainda será analisado no futuro, talvez até aplaudido, por retratar um momento cruciante da vida brasileira. A crítica, o filme estrangeiro e a censura nos criam dificuldades” (1977, p. 13).

O texto traz uma postura defensiva diante da pressão exercida sobre o cinema popular brasileiro. A expectativa de revisão futura, “talvez até aplaudido”, altera o peso do julgamento imediato e situa sua produção em outra escala temporal. O diretor critica a rigidez dos critérios adotados pela crítica e acusa seus representantes de ignorarem as condições materiais em que os filmes eram feitos. Seu trabalho segue por vias distantes do aperfeiçoamento artístico e se desenvolve dentro das margens possíveis daquele ambiente adverso, em que a limitação compõe a própria feição dos filmes. Aos olhos do cineasta, a crítica especializada era hostil, marcada por avaliações apressadas que dificultavam o reconhecimento do cinema nacional e estreitavam o espaço de criação:

Muitos escrevem até sem ter assistido o filme. Eu recebi uma crítica do Rubens Ewald, de O Estado de São Paulo [...]uma crítica sobre “Snuff, Vítimas do Prazer”, contrariando todos os outros críticos de outros jornais. Ora, eu só posso concluir que ele não viu o filme [...] (Reflexões..., 1977, p. 13).

Cunha reage à imprensa especializada, que descreve como espaço de julgamento apressado e hostil. Por esse viés, a referência à suposta leviandade de Rubens Ewald Filho exprime a tentativa do cineasta de desautorizar quem o mantinha à margem. Em disputa estava a capacidade de decidir quais filmes entravam na conversa cultural e quais eram descartados, escolha que condicionava o percurso e a visibilidade dessas obras no circuito brasileiro.

Roberto Mauro, diretor de *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), adota uma posição próxima à de outros realizadores do período. Na entrevista intitulada “Roberto Mauro fala de seus últimos filmes, da pornochanchada e de seus ‘grilos’”, publicada no número 6 da revista, assume sem rodeios:

Sei que o que faço é “pornochanchada” [...] e assumo. Afinal, o que é que fatura? [...] E o cineasta também não precisa viver? Não come, não dorme, não tem esposa e filhos, não precisa tomar sua bebidinha com os amigos, ter vida social, como todo mundo? (Roberto Mauro fala..., 1976, p. 42).

As declarações colocam Mauro em uma postura pragmática diante das condições concretas de produção. Em vez de rejeitar o rótulo, o cineasta o incorpora como afirmação explícita do cinema popular enquanto trabalho e traz à tona a dimensão econômica e laboral que a crítica insistia em desconsiderar. Ele nomeia o conflito entre o ideal artístico e a necessidade de sobrevivência em um sistema que condenava o entretenimento e premiava o “filme sério.” A ironia percorre toda a entrevista, em um tom defensivo que, ao mesmo tempo, reivindica reconhecimento e denuncia o descompasso entre criação e julgamento. O diretor formula o impasse ao afirmar que uma “pornochanchada” só pode ser comparada a outra, recusando a hierarquia que opunha filmes “limpos” às comédias eróticas:

Se se partir do princípio de que, quem faz esse tipo de fita já está com a ideia fixa de levar divertimento sem maiores compromissos, fica invalidada uma crítica severa e depreciativa por parte dos jornalistas especializados, que as compara com filmes sérios, limpos. Admito que uma “pornochanchada” deva ser comparada com outra. No mesmo nível. Não com os grandes clássicos brasileiros ou estrangeiros [...] É pouco provável (ou “muito perigoso”) se fazer um filme sério, por causa da insegurança do mercado. E cinema é uma arte cara. Na minha opinião, não existe “pornochanchada” que possa ser chamada de “séria, limpa”, ao contrário do que dizem colegas meus, que juram ter feito uma “pornochanchada” direito, sem deslizes. A partir do momento em que o diretor reúne uma equipe de pelo menos 30 elementos entre técnicos e atores, e se dispõe a filmar uma mulher nua, com a intenção de faturar na bilheteria, é certo que não vai fazer um trabalho “sério”, do ponto de vista dos críticos. (Roberto Mauro fala..., 1976, p. 42).

Mauro põe em primeiro plano algo raramente considerado pela crítica: a dificuldade de produzir cinema em um país periférico sem ceder às exigências do mercado. O diretor recusa medir suas obras pelos “filmes sérios, limpos” e ressalta a distância entre expectativas críticas ancoradas em modelos estrangeiros e os meios de produção desiguais da Boca do Lixo. Dessa maneira, a pornochanchada figura como expressão das contradições da própria indústria nacional, afirmando sua coerência dentro das condições existentes de produção. Para ele, o valor de um filme também reside em sua capacidade de existir em um sistema adverso à produção independente. Tal perspectiva põe novamente em pauta o estigma que pesou sobre o gênero e o esforço de seus diretores para enfrentar o rótulo, ao mesmo tempo em que defende um lugar para o cinema popular na história do cinema brasileiro.

O diretor Mozael Silveira apresenta algo distinto sobre o tema:

[...] o cinema brasileiro, é sabido, está caminhando a passos largos em direção à sua emancipação. Queiram ou não, isso está acontecendo graças à proliferação daquilo que os críticos resolveram chamar de “pornochanchadas”. Concordo que o nível técnico/artístico desses filmes esteja um pouco deficiente, mas o cinema nosso (ou de qualquer lugar do mundo) só pode fazer algo com um resultado de dinheiro. A função das “pornochanchadas” é angariar público. É bom que se saiba que nem técnicos, nem atores gostam desse gênero. É um campo melindroso, comprometedor, mas o homem de cinema não tinha outra saída. Era fazer a sua “pornochanchadazinha” e garantir ou arroz com feijão, ou sucumbir. E esses mesmos críticos que apelidaram essa tendência – quero observar – não deviam ser tão severos conosco. Se tivessem uma visão comercial (além da artística que dizem ter) mais acentuada, que enxergassem mais longe, iriam perceber que essa é uma fase de transição, condenada ao desaparecimento tão logo o cineasta tenha condições de fazer algo de outro nível, e que seja apreciado pelo público. O cinema brasileiro não está se deteriorando, como pensam alguns deles. (Perfil de um diretor..., 1976, p. 60).

Silveira descreve a pornochanchada como uma etapa degradante, destinada à superação. A leitura converte as limitações produtivas em sinal de transitoriedade e enxerga o vínculo com o mercado como acidente passageiro e parte contingente do modo brasileiro de fazer cinema. Projetando sobre técnicos e atores uma atitude de resignação, o diretor restringe a variedade de experiências profissionais e criativas que moldaram o circuito. A trajetória de Matilde Mastrangi, examinada neste estudo, pertence a esse horizonte interpretativo, mas o expressa de outra posição, igualmente definida pela separação entre trabalho de subsistência e criação artística. Embora reconheça que a pornochanchada tenha ampliado o alcance do cinema brasileiro, a atriz preserva a distinção entre o trabalho voltado à sobrevivência material e aquele

dedicado à realização autoral, atribuindo ao primeiro um tom de constrangimento, como percurso tolerado, mas indesejado. A dificuldade de reconhecer a própria participação no gênero aparece em ambos os depoimentos, e a produção erótica é vista como etapa provisória entre um presente precário e a expectativa de um futuro mais “nobre.” No imaginário social, a vergonha em torno da pornochanchada expressa a dificuldade de integrá-la plenamente ao repertório do fazer cinematográfico brasileiro.

Fauzi Mansur, em depoimento publicado no número 6 da *Cinema em Close up*, no ano de 1976, sintetiza uma percepção recorrente entre realizadores da Boca do Lixo. Para ele, a pornochanchada representava “um mal necessário”, e a crítica negativa, ao atacá-la, ampliava sua repercussão. O diretor reconhece a dinâmica entre crítica e público e identifica no estigma produzido pelos avaliadores um recurso de mercado, explorado como meio de visibilidade em um contexto de produção cercado por restrições e dificuldades.

As entrevistas publicadas na *Cinema em Close up* demonstram que os cineastas tinham consciência da posição lateral que lhes cabia no circuito cinematográfico e buscavam formas de lidar com ela. Jairo Carlos e Mozael Silveira tentaram suavizar o rótulo por meio de expressões como “comédia erótica” ou “fase de transição”, o que mantinha a distância entre práticas voltadas ao mercado e a noção de valor artístico. Cláudio Cunha, Roberto Mauro e Fauzi Mansur, por sua vez, responderam ao estigma de modo direto, combinando franqueza e cálculo comercial, cientes de que a rejeição crítica poderia ampliar a circulação dos filmes.

Nos depoimentos, a pornochanchada emerge como um terreno de disputa e acomodação contínua. As entrevistas descrevem um ambiente em que as limitações materiais de produção se combinam às exigências do mercado e aos esforços de afirmação profissional. O gênero condensa, assim, a luta por sobrevivência e afirmação do cinema popular em meio às desigualdades do sistema cinematográfico brasileiro.

Os relatos também indicam a consciência do lugar inferior na hierarquia do cinema brasileiro e das contradições próprias dessa condição. Diante dos critérios da crítica, os cineastas procuravam atribuir sentido ao próprio modo de filmar em meio às limitações materiais e manter a produção em curso, mesmo sem o apoio de quem controlava a difusão e o reconhecimento no período.

Uma matéria intitulada “O pensamento dos reis da pornochanchada”, escrita por Liba Friedman e publicada na *Folha de São Paulo* em 27 de maio de 1979, retoma debates centrais naquele momento, entre eles as disputas de mercado, as relações com o financiamento estatal e o lugar reservado à pornochanchada no cinema brasileiro. Foram entrevistados cinco diretores - Davi Cardoso, Tony Vieira, Cláudio Cunha, Roberto Mauro e Ody Fraga - além de um

produtor que preferiu não se identificar. Logo no início do texto, a jornalista formula uma leitura crítica da produção erótico-popular:

A fórmula parece fácil [...] e, com algum acabamento, chega a passar por cinema de qualidade. Esses fazedores de cinema poderiam produzir algo melhor, com os conhecimentos adquiridos na prática do pornô, mas preferem continuar onde estão, embora afirmem sonhar com um filme que os inscreva nos anais da Sétima Arte. [...] Segundo eles, o público exige cinema pornô, e é esse mercado que garante o retorno do investimento no filme brasileiro (Friedman, 1979, p. 12).

A observação da jornalista sobre um suposto apoio estatal à pornochanchada, além de revelar certa reserva em relação à produção voltada ao grande público, exige precisão histórica. Embora o gênero tenha alcançado forte circulação comercial e menor rigidez censória após 1975, a ideia de que teria recebido respaldo consistente das políticas governamentais carece de base documental. O circuito dependia quase inteiramente de capital privado e esbarrava de forma recorrente nos filtros de seleção da Embrafilme. Tal leitura apaga as condições materiais que explicam seu desempenho no mercado exibidor e deixa em segundo plano as dificuldades enfrentadas pelos realizadores, obrigados a conciliar expectativas de afirmação profissional com a necessidade concreta de manter a atividade produtiva.

Nascimento (2015) adverte, em seu trabalho, que “a pornochanchada não foi filha da ditadura”, criticando a leitura que interpreta o erotismo cinematográfico como convivência autoritária. Para o autor, a produção do período enfrentava de modo contínuo a censura moral, com cortes significativos em cenas e diálogos considerados impróprios, o que forçava os realizadores a refazer seus filmes sob pressão.

A relação entre o cinema erótico-popular e o Estado brasileiro durante a ditadura militar articula repressão moral e tolerância econômica. Embora reiteradamente submetido à censura, o gênero se manteve como parte do entretenimento urbano e integrou o cotidiano das salas de exibição, o que tornou sua circulação aceitável às autoridades. Por isso, a pornochanchada não decorre diretamente da repressão estatal nem constitui evidência de permissividade institucional. Sua presença naquele período dependeu do encontro entre práticas de mercado e normas morais vigentes, enquanto o aparelho estatal de controle cultural fixava critérios e limites de circulação.

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. [...] O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos

que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (Ortiz, 2001, p. 88).

Em perspectiva mais ampla, a leitura dialética proposta por Renato Ortiz (2001) permite pensar com mais precisão a relação entre cultura e Estado. Para o autor, a presença da pornochanchada no circuito comercial não pode ser entendida como simples permissão institucional. A continuidade do gênero derivava de combinações históricas em que interesses de mercado se cruzavam com formas de controle político e com as possibilidades concretas de circulação existentes no período.

A pornochanchada sofria cortes frequentes e avaliações rigorosas da censura, mas se mantinha dentro de um regime de tolerância controlada, no qual certos temas eram admitidos desde que ajustados a convenções narrativas reconhecidas pelo aparato de vigilância. Sem apoio oficial e muitas vezes alvo de reprovação moral, o gênero permaneceu no mercado graças à articulação entre vigilância estatal, expectativa do público e pragmatismo dos realizadores.

Almeida e Weiss (1998, p. 12) recordam que o Brasil passou, entre as décadas de 1960 e 1970, por um processo de transformação em relação à sexualidade e às convenções morais da vida privada, mesmo sob um regime autoritário. A repressão política convivía com alterações perceptíveis na esfera da intimidade, que pressionavam normas herdadas e introduziam novas formas de sociabilidade. Parte dessas transformações não aparecia nos discursos oficiais, embora encontrasse expressão nas manifestações culturais e artísticas produzidas ao longo do período. Nesse quadro, a pornochanchada assumiu um lugar particular no circuito cultural brasileiro. O gênero oferecia um ponto de observação privilegiado das mudanças afetivas em curso, encenando com ironia e exagero o desgaste de modelos conjugais e as tensões entre moral pública e práticas privadas. As narrativas incorporavam ainda sinais de novas formas de sociabilidade erótica, em sintonia com transformações em curso na vida cotidiana.

Reconhecer na pornochanchada um espaço em que se elaboram incertezas sociais e sexuais do período exige considerar as restrições normativas que acompanharam sua consolidação. Jean-Claude Bernardet interpretou essas comédias como parte de um mecanismo de contenção, em que a sexualidade era filtrada por convenções preservadoras de bases morais estabelecidas. Sua leitura enfatiza a função de entretenimento que, ao tocar em tabus por meio do riso e da nudez, produzia alívios momentâneos submetidos às exigências do mercado e da censura. No artigo “Ela dá o que eles gostam?”, publicado no jornal *Movimento* em 1976, o crítico afirma que “ao aludir comicamente o elemento de restrição sexual, estes filmes

provocam uma liberação momentânea que permite suportar e confirmar essa mesma restrição. [...] A pornochanchada faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual” (Bernardet, 1976, p. 18). Desse modo, o gênero é descrito como válvula de escape integrada a um sistema repressivo mais amplo, em que a aparente liberação conduzia à reafirmação dos valores que sustentavam a ordem social.

A reflexão de Inimá Simões em “Sou... mas quem não é? Pornochanchada - o bode expiatório do cinema brasileiro”, publicada em 1979, conduz a discussão por outro caminho. O crítico contesta o uso indiscriminado do termo pornochanchada e propõe que as obras do gênero, mesmo quando esquemáticas, dão forma a conflitos presentes na experiência de seus espectadores. Para Simões, a pornografia popular não pode ser tomada como bode expiatório das fragilidades culturais do país, pois põe em cena, ainda que por meio da caricatura, dilemas ligados à desigualdade de classe e às expectativas de desempenho sexual. Personagens presos à busca de uma virilidade inabalável, figuras empenhadas em romper barreiras sociais ou mulheres que veem no corpo uma promessa de mobilidade reúnem frustrações recorrentes, levadas à tela por meio do humor e do exagero. Ele sintetiza sua posição ao afirmar: “O espectador consome simbolicamente uma sexualidade que não consegue vivenciar [...]. A ascensão social – a não ser para os superdotados – está interdita. Sugere-se, subliminarmente, o acatamento à ordem estabelecida [...]. Melhor é ficar como está” (Simões, 1979, p. 84).

A contraposição entre Bernardet e Simões define um terreno de contrastes. O gênero reproduz padrões relacionados ao machismo, ao ideal familiar e às hierarquias sociais naturalizadas, mas também deixa entrever desconfortos que perpassavam a experiência cotidiana, como o desgaste das normas de virilidade, as barreiras de mobilidade social e o sentimento de inadequação que acompanha a busca por modelos inalcançáveis de prazer e sucesso. Bernardet enfatiza a força de acomodação presente nos filmes, enquanto Simões destaca conflitos sociais e dilemas da experiência cotidiana que, mesmo expostos por meio da caricatura, dialogam com as experiências do público. Nesse sentido, a pornochanchada revela contradições de um Brasil em transformação, condensadas em um cinema comercial que dramatiza, por meio da comédia, os desencontros entre padrões normativos e práticas sociais correntes.

Na reportagem assinada por Liba Friedman em 1979, o enquadramento dos diretores assume contornos específicos. O texto adota a palavra “pornô” para se referir à pornochanchada, imprimindo desde o início um tom depreciativo ao gênero. Entre os entrevistados, David Cardoso se destaca por assumir sem reservas sua participação no cinema erótico-popular. Friedman o descreve como alguém que construiu sua trajetória dentro da

pornochanchada e foi de aspirante a ator a produtor-ator bem-sucedido, em comparação irônica a um “Dino De Laurentiis¹⁴ botocudo.” A caracterização corresponde a um padrão de tratamento constante na crítica daquele período, que frequentemente abordava o cinema erótico-popular com desdém.

Naquele momento, Cardoso acabara de lançar *Dezenove mulheres e um homem*, que alcançou excelente resultado de público. Quase ao mesmo tempo, *Dona Flor e seus dois maridos* estreava cercado por amplo aparato de divulgação e circulação - romance consagrado, trilha de Chico Buarque, estrelas televisivas e promoção da Rede Globo. O contraste alimenta o comentário de Cardoso sobre o tratamento desigual conferido às produções:

Na minha opinião, trata-se de uma pornochanchada muito bem feita. Mas como a fita tem história de Jorge Amado, música de Chico Buarque e direção de Bruno Barreto, esse moço que tem um pai apadrinhando tudo o que ele faz, sem falar na promoção da Globo, então tudo bem... Olha, qualquer um que tenha promoção da Globo estoura, não precisa de todas essas assinaturas (Friedman, 1978, p. 12).

A comparação com Bruno Barreto reitera a distância entre posições no setor. O jovem diretor atuava em uma estrutura profissional consolidada e redes familiares influentes, enquanto David Cardoso acumulava múltiplas funções - roteiro, atuação e trabalho de produção -, além de enfrentar dificuldades materiais e resistência da crítica. Ainda assim, permaneceu ativo no mercado e fez parte da intensa produção que marcou a segunda metade dos anos 1970. No encerramento da entrevista, Cardoso retoma a discussão sobre o elenco. Lembra que seu filme de menor renda, *Possuídas pelo pecado*, reunia artistas conhecidos, enquanto *Amadas e violentadas*, com intérpretes pouco familiares ao público, tornou-se seu maior sucesso. Cardoso sintetiza sua posição: “Filme meu não precisa de nomes famosos, precisa é da história bater com o gosto popular” (Friedman, 1978, p. 12).

Para Cardoso, o cinema depende da relação direta com o espectador. A leitura que faz do próprio percurso expõe dilemas mais amplos, nos quais o erotismo adquire respeitabilidade quando inserido em projetos cercados por prestígio cultural, mas permanece restrito a circuitos

¹⁴ Dino De Laurentiis foi um renomado produtor italiano cuja carreira se destacou pela grande produtividade e pela diversidade de projetos, que incluíram tanto filmes autorais de diretores como Fellini, Rossellini, Visconti e Pasolini quanto produções comerciais voltadas ao grande público. A referência feita por Liba Friedman a David Cardoso como um “Dino De Laurentiis botocudo” sugere, com ironia, a figura de um produtor multifacetado e prolífico, que acumulava funções e se destacava pelo ritmo acelerado de produção, adaptado às condições do cinema popular brasileiro da época.

periféricos quando produzido no âmbito popular. O cineasta contesta essa diferenciação e defende outro modo de atribuir valor às obras, ao afirmar a relevância de um segmento que garantiu continuidade produtiva ao cinema brasileiro em um período de fortes desigualdades no acesso aos meios de circulação.

Tony Vieira expressa uma visão direta sobre o lugar do cinema popular na economia audiovisual da época. Para ele, fazer filmes significa assumir riscos para obter retorno financeiro: “Cinema é indústria, a gente põe um determinado dinheiro e ele tem que voltar com lucro.” Com base nesse princípio, afirma que produções voltadas ao grande público dependem de expectativas formadas fora do *set* e que qualquer refinamento dos filmes exigiria mudanças na recepção. A pornochanchada, por sua vez, seguia escolhas de plateia que condicionavam sua permanência no mercado.

Cláudio Cunha percebe sinais de desgaste do modelo e questiona a repetição de situações eróticas que, segundo ele, já não despertavam no público a mesma resposta de antes:

O gênero nasceu para os que não sabem ler [...] mas agora acabou, o cinema brasileiro está em outra, porque o cara do metrô, que não sabe ler, está exigindo mais. A pornô pode e deve ser o retrato crítico de uma época, da realidade brasileira e é mais importante que qualquer “Kung Fu” importado a preço de banana... (Friedman, 1979, p. 12).

No momento da entrevista, a pornochanchada ainda alcançava grandes plateias, mas o comentário de Cunha aponta inquietações que começavam a cercar o setor. Com a revogação do AI-5 e a reabertura gradual do mercado, títulos estrangeiros antes vetados chegavam ao circuito, ampliando a concorrência e alterando as condições de exibição. A menção aos filmes de *kung fu* insere-se nesse novo quadro, em que a continuidade do cinema erótico-popular exigia recursos para enfrentar uma disputa mais intensa, com a entrada de produções importadas de apelo renovado. Para se manter, o gênero precisava rever formas de exibição e manter o público que havia garantido parte da atividade cinematográfica na década.

No final dos anos 1970, as liberações promovidas pelo governo modificavam o mercado exibidor e ampliavam a concorrência entre o erotismo produzido no país e filmes estrangeiros cercados de prestígio. Com a estreia de títulos antes proibidos, crescia o interesse do público pelo erotismo europeu e norte-americano. O clima de excitação em torno da abertura aparece na matéria publicada no jornal *O Globo* em 9 de julho de 1979. Intitulada “Chega de ouvir, os brasileiros querem é ver: ‘Emmanuelle’, ‘O último tango’ etc... vem aí”, a reportagem anunciava:

A brisa da abertura também sopra sobre o cinema, prometendo a liberação de filmes que até hoje continuam inéditos para a maioria dos brasileiros. [...] Agora o clima é de euforia. Desde que o Ministro Petrônio Portella declarou que “o cinema deve ser liberado”, embora certo tipo de filme fique limitado a salas especiais e para maiores de 18 anos, conta-se para breve a exibição de “Emmanuelle” e “O último tango em Paris” e vários outros filmes só conhecidos pelos privilegiados que viajam para a Europa e Estados Unidos ou pelos habitantes de cidades fronteiriças com o Uruguai (Portinari, 1979, p. 23).

O material permite medir o impacto desse processo sobre o erotismo produzido no país. A reabertura do mercado possibilitava a entrada de obras estrangeiras e mudava as expectativas de parte do público, em um quadro menos favorável às comédias eróticas brasileiras. O comentário de Cláudio Cunha sobre o êxito dos filmes de *kung fu* ilustra tal mudança, em que produtos importados chegavam às telas com apelo renovado e exigiam da pornochanchada um esforço maior para manter o espaço conquistado.

Mudanças no circuito exibidor reavivaram antigas discussões sobre o valor cultural da pornochanchada. A noção de “alienação” estava presente em boa parte do debate cultural dos anos 1970, e o gênero era frequentemente citado como exemplo de um cinema incapaz de despertar o público de uma suposta passividade política. Ainda na entrevista a Liba Friedman, Cláudio Cunha reage a essa leitura ao afirmar que o gênero “pode e deve ser o retrato artístico de uma época”, indicando que a pornochanchada aspirava mais do que a repetição de fórmulas fáceis. Vários diretores buscavam reproduzir conflitos cotidianos e transformações em curso na sociedade, mesmo dentro de um circuito amplamente comercial. Bernardet expõe esse raciocínio ao escrever que

Os opositores da pornochanchada, quando generalizam ‘cinema brasileiro é só pornografia’, não assumem posições contra o cinema brasileiro em geral; é inclusive em nome de um outro cinema brasileiro que os ataques são desfechados [...]. Quer dizer que há ou poderia haver outro tipo de produção aceita como cinema nacional. Este outro cinema que deveria ser colocado no lugar da pornochanchada nunca é definido, ele só se caracteriza, salvo exceção, por não ser pornochanchada (Bernardet, 1976, p. 18).

A crítica, ao condenar o suposto teor alienante do cinema erótico-popular, ignorava que a ausência desse segmento estimularia ainda mais a presença estrangeira - sobretudo a norte-americana - nas salas brasileiras. Mesmo em posição lateral no debate cultural, a pornochanchada contribuía para manter ativa a produção nacional em um período marcado por fortes desequilíbrios no circuito exibidor.

A acusação de “alienação”, recorrente no debate cultural, foi respondida pelos próprios realizadores, que enfatizaram a dimensão profissional e econômica de seu ofício. Roberto Mauro, que se apresenta como pioneiro da pornochanchada, recorda que vários diretores migraram para o gênero atraídos pelo retorno de bilheteria. Ao comentar sua trajetória, evidencia a distância de grande parte da produção e afirma que, para além da nudez, os filmes precisariam “ter alguma coisa a mais - e a maioria não sabe colocar.” Reivindica ainda a contribuição econômica das comédias eróticas para o conjunto da atividade cinematográfica, como se vê na seguinte declaração:

É graças aos Robertos Mauros que se pode fazer um filme como *Pontal da Solidão* [...], que talvez por isso mesmo continua inédito para o público. Porque gente como eu está escorando o grosso, nós é que trouxemos o público para o cinema, então somos importantíssimos nesse contexto (Friedman, 1979, p. 12, grifo da autora).

Defesas desse tipo, que reúnem reconhecimento profissional e viabilidade econômica, também estão presentes no depoimento do produtor que preferiu manter o anonimato. Ele atribui o desprezo em torno da “pornochanchada” a um ambiente hostil ao cinema brasileiro, alimentado pela atuação da crítica:

A pornô é um gênero como outro qualquer. Dá dinheiro? Então o produtor tem que fazer esse gênero, ainda mais que no Brasil a gente não exerce nossa profissão diariamente, é só uma vez por ano e olhe lá. Então cada um faz o seu pornô [...] como sabe e como pode. Agora, o mais engraçado é que quando os filmes desse gênero vêm de fora, a mesma crítica que chama os filmes daqui de pornô chama os de lá de comédia erótica (Friedman, 1979, p. 12).

O relato retoma uma percepção recorrente entre os entrevistados: o rótulo “pornochanchada” era mobilizado como marca depreciativa indiferenciada, ao passo que produções semelhantes vindas do exterior recebiam tratamento mais brando. O produtor também menciona a instabilidade do mercado, no qual um único lançamento podia sustentar o trabalho de equipes inteiras, o que tornava ainda mais agudo o incômodo diante do tratamento desigual dispensado ao cinema nacional e ao material importado. Na sequência da entrevista, o produtor leva a discussão para as divisões do próprio setor:

Quando a crítica fala do cinema brasileiro, está ajudando o cinema norte-americano [...]. No que pode contribuir ter dois ou mais partidos dentro do cinema brasileiro, o do cinema artístico e o do cinema pornô? Só pode servir para desunir, para que a classe não se uma em defesa dos seus interesses. [...] Faz anos que lutamos, procurando apoio para nosso cinema como um todo.

Porque é impossível trabalhar numa linha só: se tem que ter filmes políticos herméticos, comédias, tragédias, tem que ter lugar para os filmes eróticos e para a pornochanchada (Friedman, 1979, p. 12).

O depoimento acrescenta um ponto pouco explorado pelos demais entrevistados: a dificuldade de união entre os profissionais do setor. Para o produtor, a fragmentação entre os próprios profissionais do cinema brasileiro, estruturada a partir da oposição entre cinema “artístico” e cinema erótico-popular, enfraquecia iniciativas coletivas e limitava a capacidade de reivindicar políticas em benefício do setor. A crítica se estende à sensação de afastamento vivida pelos realizadores da pornochanchada, que viam decisões e apoios institucionais favorecerem projetos de outra natureza. Em sua leitura, a combinação entre desconfiança interna e desigualdade de acesso mantinha o gênero em uma posição lateral. A defesa de uma produção variada aparece como argumento para afirmar que obras de invenção formal e comédias eróticas poderiam coexistir no circuito nacional. Embora incompleta – uma vez que a maior parte dos lançamentos comerciais da época era proveniente da própria pornochanchada –, o enunciado traduz o desconforto de quem se percebia afastado das instâncias decisórias do período. Apesar dos bons resultados de bilheteria, o gênero seguia limitado a nichos de exibição, enfrentava barreiras para conseguir apoio institucional e convivia com a vantagem automática concedida ao material estrangeiro.

Ody Fraga apresenta uma leitura franca sobre o lugar da pornochanchada no mercado cinematográfico. Para ele, o gênero garantia a atividade de boa parte da cadeia produtiva e oferecia ao público um alívio imediato das preocupações diárias, em uma comparação irônica com uma psicanálise de baixo custo. O cinema erótico-popular definia-se na relação direta com o público das salas, dispensando a promessa de elevação cultural presente em outros projetos.

A reflexão também retoma a insatisfação com a Embrafilme. Fraga critica o uso de recursos públicos em adaptações literárias que, segundo ele, anunciavam ambições elevadas, mas entregavam resultados distantes do que prometiam. A observação do cineasta mostra que produções eróticas permaneciam fora do alcance do fomento, enquanto filmes com sexualidade igualmente presente – como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Guerra conjugal* (1975) e *A dama do loteamento* (1978) – chegavam ao público com apoio oficial. Para o diretor, o cenário expunha critérios seletivos pouco claros, que favoreciam determinados projetos e relegavam outros a uma condição secundária, mesmo quando tratavam de temas semelhantes.

Os depoimentos publicados por Liba Friedman em 1979 mostram a pluralidade de posições existentes entre os realizadores da pornochanchada, com afinidades, mas também com fraturas internas. David Cardoso se destaca como figura de afirmação identitária do gênero,

defendendo sua popularidade e rejeitando os filtros culturais que condicionavam o reconhecimento do cinema brasileiro. Tony Vieira insiste na centralidade do lucro como critério de validação, enquanto Cláudio Cunha aponta para o início do esgotamento de fórmulas e pede uma renovação crítica da linguagem erótica. Roberto Mauro, por sua vez, atribui a si um papel de apoio ao sistema cinematográfico como um todo, enquanto o produtor anônimo denuncia a adoção do termo “pornochanchada” como forma de exclusão cultural e política. Finalmente, Ody Fraga acrescenta um tom irônico e pragmático ao propor uma equivalência entre o prazer das comédias eróticas e o alívio oferecido por práticas terapêuticas, além de criticar a duplicidade moral da Embrafilme.

Os relatos delineiam um campo em que o reconhecimento social e o vínculo com o público coexistem com o ressentimento diante da exclusão institucional, fazendo da pornochanchada um lugar intermediário entre o circuito comercial e as discussões culturais do período. A reportagem de Friedman expõe o mal-estar de um segmento produtivo que, embora alcançasse grande público, permanecia fora dos circuitos de financiamento e das políticas públicas que definiam a produção audiovisual no país.

Colhidas no calor da experiência por quem viveu o cotidiano de produção da pornochanchada, as falas dos cineastas traduzem tanto o senso prático dos profissionais diante das exigências do mercado quanto a percepção aguda de sua posição marginal no campo cinematográfico brasileiro. Os diretores entrevistados evitavam se apresentar como autores no sentido tradicional, mas demonstravam consciência dos limites e das possibilidades do gênero que ajudaram a consolidar. Reconheciam a eficácia do erotismo como atrativo comercial, ao mesmo tempo em que destacavam os constrangimentos normativos que envolviam a produção e a recepção de suas obras. Com base nos elementos apresentados, a pornochanchada se define como um cinema em disputa constante, situado entre o esforço de afirmação no espaço cultural e as restrições impostas por uma estrutura institucional excludente. Tal conflito ilumina o auge do gênero e as circunstâncias que conduziram à sua gradual desarticulação nos anos seguintes.

O enfraquecimento da pornochanchada decorreu de transformações no campo cinematográfico e na cultura urbana. A partir do final da década de 1970, o afrouxamento da censura abriu espaço para a entrada de produções estrangeiras de forte apelo erótico, como *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) e *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). Sob a pressão da concorrência externa, o gênero intensificou as cenas de sexo, movimento que favoreceu a incorporação do explícito e a desagregação de sua estrutura produtiva. A popularização do videocassete aprofundou essa mudança, ao oferecer ao público acesso doméstico a filmes que antes exigiam o ritual da sala escura. Com a crise da Embrafilme e a

retração do mercado nos anos 1980, a pornochanchada perdeu vigor e deixou uma herança carregada de estigma, simplificações críticas e imagens cristalizadas sobre si.

Nesse cenário de mudanças no cinema brasileiro nos anos 1970, em que conviviam oscilações institucionais, pressão comercial e disputas por reconhecimento cultural, Antonio Calmon dá início a sua trajetória como diretor. Formado no ambiente cinéfilo do final dos anos 1960, Calmon estreia no longa-metragem em 1971 e, ao longo da década, realiza sete filmes, entre comédias eróticas e policiais. Três deles - *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* – foram realizados no âmbito da pornochanchada, em diálogo com as convenções do erotismo cômico e com as exigências de mercado próprias daquele momento de transição. O próximo capítulo se concentrará na trajetória intelectual e profissional de Calmon, buscando compreender como sua formação, sua atuação entre diferentes meios culturais e suas intervenções públicas permitem situar sua posição diante dos embates que marcaram o campo cinematográfico brasileiro durante aquele período.

3 ANTONIO CALMON E O CINEMA BRASILEIRO EM PERSPECTIVA

3.1 Percurso biográfico

Em 1968, Antonio Calmon integrou a equipe de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, nas filmagens realizadas em Milagres, no interior da Bahia. A participação consolidou uma aproximação em curso com o Cinema Novo, após experiências anteriores como assistente em produções do grupo. Anos mais tarde, afastado dos antigos companheiros e então dedicado ao cinema de apelo popular, Calmon retomaria essa convivência em tom irônico, definindo-se como “filho dileto” e “grande decepção na estética do Cinema Novo”, expressão que assinala, em retrospecto, seu distanciamento e o reposicionamento de sua trajetória.

Nascido em Manaus em 1945, em família de classe média, mudou-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, acompanhando o pai, eleito deputado federal. As mudanças sucessivas de cidade e de escola aproximaram-no da leitura e do cinema, interesses presentes desde cedo em sua formação e decisivos para suas escolhas posteriores.

Em 1965, aos 19 anos, realizou com colegas o curta *Infância*, filmado com recursos limitados e premiado no 1º Festival de Cinema Amador do *Jornal do Brasil*. O prêmio possibilitou sua inserção no meio cinematográfico. Carlos Diegues o convidou para trabalhar em *A grande cidade*, enquanto Glauber Rocha, integrante do júri do festival, estimulou sua aproximação com o grupo do Cinema Novo. A convivência com esses realizadores estabeleceu um ponto de partida que, poucos anos depois, seria objeto de revisão crítica pelo próprio cineasta.

A presença do Cinema Novo na formação de Antonio Calmon e os conflitos dos anos seguintes tornam necessária uma breve retomada de seus pressupostos. O movimento se firmou na década de 1960, tomando experiências de desigualdade social e violência política como núcleo central de sua produção. O cinema adquire, então, o estatuto de pensamento e comunicação pública, perspectiva que Raquel Gerber (1982, p. 18) sintetiza ao observar que o Cinema Novo expressava “uma certa ideologia da juventude brasileira”, para a qual o cinema era meio de pensar e comunicar uma percepção da realidade social. As referências estrangeiras do movimento entraram em cena como repertório a ser retrabalhado. Recursos formais e narrativos do cinema moderno internacional foram reelaborados a partir de problemas locais. Desse processo resulta um cinema forjado sob carência material, que faz dessas condições matéria de linguagem.

Gerber (1982) compreende o Cinema Novo como um movimento formado em meio às contradições sociais de cada momento da história brasileira. Desde o início, a questão envolvia o modo de filmar e compor as imagens e a busca de uma linguagem própria, capaz de estabelecer outra relação com a experiência social do país, em que as limitações materiais pesam na forma dos filmes e nascem dos conflitos de seu tempo (Gerber, 1982, p. 20).

O recurso alegórico tem papel central na linguagem do Cinema Novo. Os filmes se afastam da construção psicológica individualizada e mobilizam figuras e situações capazes de concentrar processos sociais em curso, fazendo da narrativa um espaço de confronto histórico. Temas relacionados à miséria social e à experiência religiosa entram na composição dos filmes como componentes da realidade, por meio de operações formais em que se precipitam os conflitos de seu tempo. A proposta do Cinema Novo era a de um cinema de agitação, de estética desagregadora e agressiva, que procurava transformar consciências e criar formas audiovisuais de reflexão sobre a realidade.

Com o tempo, o conjunto de procedimentos adotados pelo movimento formou uma linguagem reconhecível. Nesse momento, as fraturas internas tornaram-se mais nítidas e alimentaram questionamentos intensificados no início da década de 1970.

A trajetória inicial de Antonio Calmon se forma sob o impacto do Cinema Novo. Enquanto atuava como assistente de direção em *A grande cidade* (1966), frequentou o curso de cinema do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde teve aulas com Gustavo Dahl e Ruy Guerra. No mesmo período, também cursou Sociologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Participou de algumas reuniões ligadas à Ação Popular, de orientação cristã e socialista, mas sua atuação foi breve. Em depoimento, o cineasta apresenta sua posição como busca por independência criativa:

Participava das assembleias, conchavos etc., mas não era membro. Não tinha compromissos mais profundos. Assim como eu jamais pertenci ao Cinema Novo. Por quê? Porque tenho essa máscara, como o personagem do Mishima também a tinha. Mesmo quando eu a tirei e me assumi publicamente, no jornal gay “Lampião da Esquina”, fundado pelo Aguinaldo Silva. A partir do momento em que tomei LSD e passei a enxergar o mundo de outra maneira, não tive problemas em me assumir. Portanto, o que eu quero dizer é o seguinte: sempre fui independente e isso, de certa forma, explica o meu cinema. A partir daí, parei de ter culpa de ser o que sou, de fazer o que faço (Ormond, 2012, s/p).

A recusa do engajamento militante vem acompanhada de uma experiência de libertação individual e da ruptura com modelos ideológicos da época. A afirmação de autonomia criativa ilumina o percurso posterior de Calmon, tanto no cinema quanto no audiovisual televisivo.

O Cinema Novo foi um projeto político-cultural de grande influência nos anos 1960. Antonio Calmon conviveu com nomes centrais como Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Carlos Diegues, com os quais manteve relações de trabalho e aprendizado. No auge do projeto cinemanovista, atuou como assistente de direção em *Terra em transe* (1967), *O bravo guerreiro* (1968), *Pindorama* (1970) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Em *Brasil ano 2000* (1969), deixou a produção antes do término, insatisfeito com o rumo do trabalho, primeiro sinal da distância que manteria em relação ao Cinema Novo.

O primeiro longa-metragem de Antonio Calmon, *O Capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil* (1971), combina elementos do filme policial, das histórias em quadrinhos e da animação em uma narrativa de estrutura livre. Realizado em CinemaScope¹⁵ e produzido pela Trópico Produções Cinematográficas - empresa criada por Calmon e Hugo Carvana -, foi escrito em uma semana e filmado em três etapas - São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia - com orçamento reduzido. O elenco reunia intérpretes de destaque no cinema nacional da época, entre eles Cláudio Marzo, Norma Bengell, Paulo César Pereio, Roberto Maya e o próprio Carvana.

A trama acompanha Cláudio Bandeira, empresário bem-sucedido, perseguido por uma presença sombria, o Dr. Moura Brasil, figura que invade seus sonhos e o confronta com a lembrança de um pacto firmado no passado. Nos delírios, uma mulher enigmática enviada pela entidade exige o cumprimento do acordo. A alternância entre fragmentos de realidade e sonho conduz uma sucessão de passagens em que o protagonista tenta escapar de um estado crescente de perseguição, dando ao filme uma dimensão alegórica que remete ao ambiente de repressão e desconfiança vivido no país sob a ditadura militar.

Apesar de pouco comentado pela crítica em seu lançamento, *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* provocou reações intensas no meio cinematográfico, sobretudo entre cineastas e articulistas ligados ao Cinema Marginal. Desde a concepção do projeto, Calmon se colocava em confronto com as tendências dominantes do cinema de invenção do período e chegou a definir o filme, em declarações da época, como uma experiência de fruição e liberdade formal, com uma “armação industrial” assumida. A opção por uma produção visualmente elaborada e por um elenco reconhecido aproxima o filme do público, em contraste com a recusa deliberada das convenções narrativas e do mercado que caracterizava parte do Cinema Marginal.

¹⁵ *CinemaScope* designa um sistema de filmagem e projeção em tela larga, baseado no uso de lentes anamórficas, difundido a partir dos anos 1950 (Bordwell; Thompson, 2013).

Selecionado para a Semana dos Realizadores do Festival de Cannes de 1971, *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* teve pouca repercussão no circuito nacional, e o retorno financeiro foi lento, o que comprometeu Calmon e Hugo Carvana nos anos seguintes.

A dificuldade de enquadramento do filme e a frustração com sua recepção crítica e comercial aprofundaram a ruptura de Calmon com o meio cinematográfico. Em junho de 1971, ele concedeu uma entrevista a Torquato Neto, publicada no suplemento *Plug* do *Correio da Manhã*, na qual critica os rumos do cinema brasileiro e dá início a uma série de embates que depois acompanhariam sua trajetória pública. Logo na abertura da entrevista, apresenta uma leitura contundente sobre o esgotamento do projeto político do Cinema Novo. Com ironia e tom declaradamente geracional, afirma:

Papo antigo: cinema novo já era? Resposta de Antonio Calmon, ex-assistente de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl: quanto tudo começou, bossa nova, cinema, novo, havia uma perspectiva de conjunto e a batalha de todos era mais ou menos a mesma. Agora é impossível porque a nova ordem gerou uma dispersão geral. E tem mais: a partir de certo momento, o cinema novo passou a se ocupar de coisas mortas. A estrutura latifundiária do nordeste já era. Cangaço já era. Candomblé já era. O cinema novo morreu registrando coisas acabadas (Neto, 1971, p. 3).

Na leitura de Calmon, o Cinema Novo havia se tornado tematicamente obsoleto ao reiterar matrizes narrativas afastadas das mudanças sociais em curso. A afirmação de que o movimento “morreu registrando coisas acabadas” exprime o desencontro entre seu projeto político e as transformações impostas pelo fechamento do regime após 1968. No pós-AI-5, a “nova ordem” designa o encontro entre controle político e nova configuração do sistema cultural, que rompe alianças e aprofunda fraturas e impasses no cinema brasileiro na virada dos anos 1970.

A análise de Calmon sobre a realidade do Cinema Novo conduz a uma reflexão sobre as dificuldades concretas de se fazer cinema no Brasil naquele momento. O cineasta recorda suas tentativas de experimentação, como *Náufragos da vida*, longa em 16mm que não foi lançado. Do filme inacabado, ficou, para Calmon, a constatação de que “não existia mais nenhuma possibilidade de se fazer cinema experimental no Brasil.” A declaração gerou polêmica ao revelar o impasse da produção independente. Como o próprio cineasta afirma: “Parti para uma perspectiva em relação ao cinema que é a seguinte: continuo fazendo os mesmos filmes que sempre quis fazer, só que com o aparato que o consumo pede.”:

[...] na verdade O Capitão Bandeira é um filme meio misturado – quer dizer, tem todo um lado que vem da profissionalização, cinema, cinema novo, linguagem de cinema e tal – e tem um lado pelo qual eu me ligo à minha geração, porque é um filme do “pla” mesmo, filme da cortiça, um filme livre, sem literatice e com toda a armação industrial que os caras estão pedindo agora. Eles querem? A gente faz (Neto, 1971, p. 3).

A defesa de um cinema “sem literatice” torna clara a orientação de Calmon. Ele não recua diante da etiqueta de “comercial” e reivindica um território híbrido entre profissionalização e fruição popular. Afirma-se, com isso, uma crítica ao modo de produção do Cinema Novo e do Cinema Marginal, voltados a público restrito, formado por frequentadores de mostras e cineclubes. Também comenta o isolamento dos dois movimentos ao afirmar que seu filme “não será exibido apenas na cinemateca.” Em seguida, afirma que o movimento “parece o ritual de um grupo, sempre as mesmas pessoas, o mesmo interesse, o mesmo tipo de cortiça.” Na formulação, sugere que o experimentalismo havia se tornado forma de distinção, mais preocupada em reafirmar identidade do que em dialogar com a experiência social.

Bernardet antecipa, em parte, essa leitura ao identificar que muitos filmes supostamente voltados ao povo fracassaram justamente na comunicação com os grupos sociais que pretendiam representar. Segundo o crítico, as produções não “apresentavam efetivamente o povo e seus problemas, mas encenações das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, dirigindo-se, em última instância, aos dirigentes do país” (Bernardet, 2007, p. 65). Tanto Bernardet quanto Calmon consideram que a insistência em certas convenções formais do cinema político levou a uma representação da pobreza mediada por esquemas ideológicos fixos, incapazes de abarcar a diversidade e os conflitos reais da sociedade brasileira.

Em tom de advertência, declara:

Precisamos de uma disciplina de humildade que corta essa onda e nos faça reencontrar o povo brasileiro, do qual andamos muito afastados. É preciso redescobrir formas de contato com o público, o que eu acho um exercício intelectual da maior importância (Neto, 1971, p. 3).

A evocação de uma “disciplina de humildade” expressa, para Calmon, a necessidade de romper com a tendência de interpretar o povo a partir de filtros ideológicos estreitos que, ao pretender representá-lo, acabam por reduzi-lo. Bernardet (2007) formula esse problema ao descrever o herói do Cinema Novo como resultado de um povo “sem operários [...] cujo herói principal será o lumpemproletariado” (p. 50). A centralidade do favelado como emblema da miséria nacional afasta o enfrentamento direto dos conflitos ligados às lutas operárias. Dessa

forma, a pobreza figura como recurso de funcionalização política, produzindo um imaginário consolador e rigidamente moldado do “povo.”

A experiência de circulação internacional de *O Capitão Bandeira* altera o debate:

Nesse último festival, *O Capitão Bandeira* foi exibido na quinzena do jovem realizador [...]. A quinzena é um cinema, espécie de Paissandu local, cheio de hippies e críticos. Meu filme era um filme brasileiro, latino-americano, terceiro-mundo e tal – mas era o único filme em cinemaScope. E os europeus pra frente estão curtindo uma que eu acho muito otária, de fazer um cinema imperfeito, grosso – porque isso tudo é tido como revolucionário. [...]. Daí, é lógico que os caras implicaram com meu filme porque não é nada daquilo, cinemaScope pode ser bacana, mas é um verdadeiro escândalo para eles (Neto, 1971, p. 4).

A recepção de *O Capitão Bandeira* em Cannes produz uma inversão significativa. A circulação internacional do Cinema Novo havia naturalizado um conjunto de expectativas formais e temáticas que pautavam a leitura dos filmes brasileiros, sobretudo no que diz respeito à representação da pobreza e do conflito social. Consolidou-se assim, a partir da recepção internacional, uma normatividade estética paradoxal, centrada em padrões de denúncia social e política que reagiam com estranhamento a formas desviantes de representação.

Calmon reflete: “se você faz um filme como o meu, pensando em mandar lá para fora, vai se dar mal na certa. Eles só querem saber de reivindicações políticas, miséria, folclore. E isso tudo foi o Cinema Novo quem criou, quem condicionou.” A declaração critica a leitura padronizada do Brasil, moldada por expectativas sedimentadas nas obras cinemanovistas. Dessa crítica emergem dois vetores interpretativos. O primeiro sugere que, ao enfrentar a exotização colonial da miséria latino-americana com uma estética própria, Glauber Rocha e os demais cinemanovistas acabaram instaurando uma forma de exotização invertida, que passou a exigir, como convenção tácita, que o país fosse retratado pela dor, pela violência, pela revolta e pela precariedade formal. O segundo vetor envolve a influência de uma *intelligentsia* internacional que exercia função normativa, impondo parâmetros de leitura e circulação, e restringindo a presença de produções que se afastavam do repertório cultural já conhecido e compartilhado.

O cineasta recorre ao exemplo de *Como era gostoso o meu francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos) para tornar seu diagnóstico mais preciso:

O filme do Nelson Pereira dos Santos, *Como Era Bom o Meu Francês*, que é uma obra-prima incrível, por exemplo, não agradou aos caras. E é o filme mais inteligente que eu já vi. Passou em Cannes e não deu pé, pelo menos não deu

muito pé. É a história de uma tribo de índios brasileiros que come um francês – então os franceses ficam sem graça, meio nervosos. Esse tipo de coisa está dentro da perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato – que é uma linha paralela e não oposta ao governo (Neto, 1971, p. 3).

Curiosamente, embora critique o enrijecimento do Cinema Novo, Calmon reconhece em *Como era gostoso o meu francês* uma alternativa provocadora ao modelo que predominava no período. O filme de Nelson Pereira combina ironia e violência sem recorrer à postura compassiva que ele via em parte da produção anterior. Seu interesse está no modo como a narrativa inverte o olhar colonial e transforma o europeu em corpo devorado, devolvendo ao Brasil o poder de narrar a própria história. Na leitura do cineasta, a frieza da recepção em Cannes decorre do modo como o filme subverte o olhar colonial, provocando desconforto entre os espectadores estrangeiros. A reação torna-se sintoma de uma visão acostuada a consumir o Brasil por meio de imagens de miséria e submissão. A recusa ao filme marca o ponto em que o Cinema Novo, antes insurgente, passa a ser lido segundo um repertório fixo de “autenticidade” miserabilista, convertendo-se em um novo exotismo.

A crítica ao exotismo cultural e à rigidez do padrão estabelecido pelo Cinema Novo reaparece em outro momento da entrevista, quando Calmon comenta a perda de vigor das linguagens dominantes no cinema brasileiro:

Eu pessoalmente não curto Godard. Nunca o cinema como exposição de problemas. [...] O que temos hoje? Os últimos berros do cinema novo, já bastante sufocado, o irracionalismo [...] do cinema marginal e também um cinema comercial feito para débeis mentais. O Capitão Bandeira foi feito para preencher uma lacuna: a do filme brasileiro comercial e adulto” (Neto, 1971, p. 4).

Calmon identifica três impasses no cinema brasileiro da virada dos anos 1970: o desgaste do Cinema Novo, cujos símbolos e estratégias de denúncia soavam repetitivos, o hermetismo de parte do Cinema Marginal, afastado da comunicação com o público, e a mediocridade de um cinema comercial infantilizado, preso a fórmulas previsíveis. A expressão “cinema comercial feito para débeis mentais” alude às comédias banais e aos produtos televisivos que circulavam à época, antes da ascensão da pornochanchada. Relido com distanciamento histórico, o depoimento permite compreender o desejo de conciliar comunicação e reflexão e antecipa sua busca posterior por um humor erótico de tom mais crítico e autorreflexivo.

No encerramento da entrevista, propõe uma via alternativa para o cinema brasileiro ao reivindicar um nacionalismo de tom agressivo e antropofágico, inspirado na herança modernista de Oswald de Andrade, como resposta à racionalidade colonial que relega o Terceiro Mundo a uma posição subalterna. A ideia de uma “linha paralela e não oposta” ao governo expressa a recusa de modelos panfletários e a busca por um lugar autônomo no debate cultural, aberto à criação de formas populares capazes de comunicar-se com a modernidade e com o público. O envolvimento de Calmon com a pornochanchada tem origem na recusa à solenidade política e à “grande arte”, anunciada em seu depoimento a Torquato Neto, no qual manifesta o desejo de romper com os critérios de distinção da alta cultura em favor de uma criação mais permeável às linguagens populares.

Poucos meses após a entrevista concedida a Torquato Neto, Antonio Calmon publica, em janeiro de 1972, no *O Pasquim*, o texto “No que você põe na lata, vira goiabada.” Nele, leva adiante as objeções ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal por meio da sátira. Pela figura do “sapo”, que se disfarça e se reinventa continuamente, Calmon ridiculariza os circuitos de influência e ironiza o olhar reiterativo do estrangeiro sobre o Terceiro Mundo.

Na abertura, o cineasta apresenta uma fábula de tom grotesco sobre o cinema brasileiro do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Na narrativa, o miserabilismo é reinterpretado como autenticidade, e a rebeldia é domesticada em forma de convenção:

A debutante pariu um sapo concebido por um expert de propaganda que mora no fundo do mato numa casa pra frentex servida por doze retirantes esfomeados que esperavam encontrar sei lá o que todas e que todas às oito horas vêm a novela ‘de como Maria Amélia reconquistou o indomável coração do indomado capitão gonzalez’ (Calmon, 1972, p. 15).

O trecho apresenta uma visão crítica das engrenagens de produção e circulação do cinema brasileiro. O “sapo”, deformado desde o nascimento, é criado por um “expert de propaganda”, figura que representa a redução da arte a instrumento de exibição e autopropaganda. Os “retirantes esfomeados”, espectadores da telenovela das oito, configuram um quadro em que a miséria se transforma em espetáculo de consumo. A cena grotesca dá corpo à crítica do cineasta ao reaproveitamento de emblemas nacionais elevados à condição de fetiches.

A fábula prossegue com a transformação do sapo, que, embora não se torne príncipe, assume nova aparência e alcança notoriedade. O “expert de propaganda” retorna como articulador da reciclagem cultural, mantendo em cena a persistência dos mecanismos de

distinção artística. O casamento do sapo com outra debutante gera o “filho do sapo”, produto ainda mais deformado, prolongando a repetição de temas e fórmulas sob o disfarce da ruptura:

O filho do sapo vai produzir um filme inspirado na novela ‘de como o capitão gonzalez reconquistou o indomável coração do praça meireles’ e esse filme nunca vai passar no Brasil mas vai vender muito bem na Europa porque os europeus adoram ver filmes de sapos passados no Terceiro Mundo (Calmon, 1972, p. 15).

Na fábula, o alvo da ironia é o sistema de circulação cultural que recompensa a repetição de imagens de miséria e violência como sinônimos de compromisso artístico. O contraste entre a rejeição interna e o sucesso externo exprime o incômodo de Calmon com um cinema que, embora tematize o Brasil, reflete a contradição de autores que criticavam o olhar estrangeiro enquanto disputavam espaço nos mesmos circuitos que o sustentavam.

A sátira ao gosto europeu por filmes “selvagens e primitivos” denuncia uma forma persistente de colonização cultural. Para Calmon, o reconhecimento internacional do cinema brasileiro dependia da reafirmação de estereótipos atrelados ao subdesenvolvimento. Mesmo quando buscavam inovar por meio de discursos críticos ou formas experimentais, muitos cineastas acabavam reproduzindo expectativas externas, sobretudo nos festivais e mostras internacionais. O episódio do “filho do sapo” casando-se com a filha de um chefe de Hollywood radicaliza o paradoxo, no qual roteiros de denúncia social, uma vez sistematizados, tornam-se previsíveis e facilmente mercantilizáveis. O alvo é a previsibilidade das transgressões que, assimiladas pela dinâmica industrial, preservam a aparência de rebeldia enquanto se adaptam às convenções do consumo cultural.

A lista de títulos fictícios acentua o tom paródico e exprime o incômodo de Calmon com a repetição de tipos e temas que, sustentados pelo selo do engajamento, acabam vistos como credenciais de compromisso artístico. A caricatura desfaz a aura consagrada por tais modelos e mostra como a repetição se disfarça de invenção para atender às expectativas de um circuito fechado de exibição. O “fantástico pool” liderado por Hollywood faz do êxito internacional um vetor de reprodução de imagens reconhecíveis, mesmo quando apresentadas sob a forma de discursos de contestação. Dentro do regime de circulação consolidado naquele contexto, a apropriação do sofrimento em espetáculo e da resistência em produto cultural reduz o alcance inventivo do cinema.

O desfecho do texto consolida o tom de provocação:

Mas ainda resta uma esperança: o coito do sapo dura semanas de modo que podemos desde já matá-los todos a machadadas tendo o cuidado com o sangue derramado porque dizem que sangue de sapo dá verruga: quanto às debutantes, devidamente desinfetadas, devem ser queimadas em fogueiras por criem de bestialidade. Retirados os retirantes sobre o expert de propaganda e é aí que está o problema, pró ou contra, há que encher sua boca com formigas antes que comece a falar há que evitar seu olhar hipnótico, há que arrancar de seu dedo o anel mágico, para que nunca mais haja sapos nessa triste Disneylândia (Calmon, 1972, p. 15).

Nesse trecho, relaciona o esgotamento das fórmulas cinematográficas ao declínio do entusiasmo internacional, alimentado por ondas passageiras de consagração. O “sangue de sapo” simboliza a persistência dessas mesmas fórmulas, que permanecem mesmo após proclamadas superadas. As “debutantes”, queimadas “por crime de bestialidade”, projetam o problema no plano geracional, remetendo a cineastas formados sob o modelo do engajamento e inclinados à sua reprodução. Na alegoria final, Calmon reúne esses elementos para expor a repetição apresentada como ruptura, em que a rebeldia termina absorvida pela convenção.

A formulação do ritual de purgação simbólica leva a crítica ao limite, propondo a destruição dos filmes, de seus descendentes e do próprio encantamento que os ampara. O alvo central torna-se o “expert de propaganda”, figura que garante a sobrevivência dos sapos - críticos, intelectuais, cineastas e instituições que recorrem à retórica da denúncia enquanto mantêm em funcionamento um mercado restrito de circulação e influência. Para o diretor, silenciar essa instância é condição prévia para a ruptura.

A análise do artigo “No que você põe na lata, vira goiabada”, publicado em *O Pasquim*, permite ler movimentos mais complexos do que uma simples provocação episódica. A desmontagem de sua estrutura permite observar contradições e reposicionamentos estratégicos em atrito com o ambiente cinematográfico que formou o cineasta. O próprio texto traz dimensões que ajudam a compreender o lugar e o alcance de seu posicionamento.

Antonio Calmon transitou pelos bastidores do Cinema Novo - tendo inclusive trabalhado com um de seus principais nomes, Glauber Rocha - e, ainda assim, escreve um texto que critica com acidez elementos centrais do movimento, como o discurso revolucionário e os arquétipos do cangaceiro, do retirante e do favelado. A agressividade com que propõe “matar os sapos a machadadas” e silenciar os “experts de propaganda” admite leituras distintas. Uma hipótese é a de que o texto expresse um ressentimento cultivado diante das contradições entre sua experiência naquele meio e as normas estéticas e ideológicas ali consolidadas, das quais procurava se afastar naquele momento. A dureza da linguagem também pode ser lida como parte de um rito de ruptura geracional, no qual o humor grotesco e o escárnio desafiam a

gravidade messiânica dos “mestres” e marcam um novo lugar no ambiente cinematográfico, livre de vínculos programáticos.

Calmon constrói um paradoxo ao dirigir sua crítica ao próprio ambiente em que iniciou a trajetória. O enfrentamento direto expressa o desconforto com princípios que, embora fundamentais em sua formação, passam a ser recusados como referência. Diante de caminhos ainda indefinidos, o cineasta enfrenta esse impasse por meio de uma escrita virulenta, feita de excesso e caricatura, empregadas para desestabilizar o que se tornou norma e afirmar um reposicionamento ativo em relação ao que o precedeu. Sua recusa a se vincular a projetos coletivos indica uma tentativa de distanciamento em relação a um meio em transformação e pode ser lida como esforço de diferenciação em um momento em que transformações institucionais e críticas, em meio às novas dinâmicas de mercado, redefiniam os rumos do cinema brasileiro.

Entretanto, ler a intervenção de Calmon apenas como recusa à trajetória de sucesso do Cinema Novo empobrece o sentido de sua tomada de posição. As disputas culturais do período se intensificam em um quadro de endurecimento institucional após o AI-5, com a ampliação dos dispositivos de censura e vigilância sobre a produção artística. Ironizar discursos de denúncia e ridicularizar gestos de rebeldia não implica adesão a posições conservadoras, mas pode indicar uma estratégia de sobrevivência e reposicionamento diante das novas formas de controle.

Outro elemento a considerar é a Embrafilme, responsável pelo financiamento de parte de *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*. A estatal viabilizou o primeiro longa de Calmon em uma conjuntura em que cineastas egressos do Cinema Novo ainda não ocupavam posições influentes na empresa e o projeto de cinema nacional-popular da gestão de Roberto Farias ainda não estava consolidado. No início da década de 1970, suas diretrizes encontravam-se em formação, com estrutura incipiente e sem um programa estético ou político nitidamente definido. Sob as condições institucionais do período, a crítica de Calmon aos discursos revolucionários e à estética do Cinema Novo constitui uma tomada de posição guiada pela necessidade de distinção em um campo tensionado pela censura e pela disputa de autoridade.

Por fim, a linguagem violenta do trecho final - com “machadadas”, “fogueiras” e “formigas na boca” - afasta-se do humor e se aproxima do grotesco. Sob a máscara da paródia, Calmon projeta o extermínio do cinema dito artístico e engajado, tratado como algo obsoleto, mas ainda capaz de sobreviver e influenciar outras vertentes do cinema brasileiro. A imagem do sangue do sapo que “ainda pode dar verruga” é expressiva, pois sugere que, mesmo morto, o cinema político permanece como presença contaminante. Seria impreciso afirmar que a

formulação flerte com a censura, mas, em 1972, a crítica ao engajamento ressoa dentro do clima de desmobilização intelectual ampliado sob a repressão.

A entrevista concedida a Torquato Neto (*Plug*, *Correio da Manhã*, junho de 1971) e o artigo “No que você põe na lata, vira goiabada” (*O Pasquim*, janeiro de 1972) circularam amplamente nos meios culturais do período e foram tomados como indícios de uma cisão mais profunda no cinema brasileiro. Cartas, depoimentos e colunas publicados nos meses seguintes indicam que as intervenções de Calmon encontraram forte ressonância, ainda que predominantemente negativa, porque tocaram em pontos sensíveis da produção nacional. A análise dessas fontes permite acompanhar os diferentes posicionamentos suscitados por suas intervenções e as disputas que atravessavam o cinema brasileiro no início da década de 1970.

Valéria Alves (2011) mostra que parte significativa dessas reações se concentrou na coluna *Geleia Geral*, assinada por Torquato Neto no jornal *Última Hora*. Embora discordasse frontalmente das posições de Calmon, Torquato justificou a publicação como tentativa de estender o debate sobre os rumos do cinema brasileiro. Na circulação pública da entrevista, o texto passou a espelhar as divisões do meio cinematográfico, contrapondo parâmetros estéticos e concepções de engajamento que disputavam o sentido do fazer cinematográfico.

Pouco mais de um mês após a publicação, Torquato enviou uma carta a Hélio Oiticica que ilumina os bastidores da entrevista e os incômodos provocados no circuito cultural. A correspondência registra o desconcerto de Torquato diante da recepção negativa entre seus pares:

Você não calcula como eu ainda me espanto com esse povo na beira da praia aqui do Rio. É realmente incrível. Vergara te falou que eu teria tido problemas por causa daquela entrevista idiota do Antônio Calmon. [...] Antes da estreia do *Capitão Bandeira* eu já havia resolvido promover o filme no *Plug*. Calcule: eu pensava [...] que Calmon houvesse tido coragem de fazer um filme comercial limpo, pra ganhar realmente muito dinheiro num esquema que – você sabe muito bem – não me interessa pessoalmente em absolutamente nada; mas que poderia ser o primeiro passo, ou primeira palavra na abertura de uma discussão muito mais ampla sobre cinema [...] Eu nem sequer conhecia Calmon pessoalmente. Fui lá todo feliz fazer a tal entrevista, liguei o gravador e deixei o boneco falar. Waly ouviu a fita inteira. Era inacreditável [...]. Se você leu o que eu publiquei e ficou espantado – eu queria ver tua cara escutando o monte de babaquice, maucaratice [sic] e estupidez que ele declarou no microfone. Livrei muito a cara dele, deixando de publicar declarações tais como: essa turma do cinema marginal vai de ácido, vai de tudo quanto é droga e no entanto só fazem filmes fofos e doentes, ao contrário do que se espera de quem usa drogas etc, por aí. Eu sou um cara tão legal que guardei a entrevista uma semana, esperando que o filme passasse para que eu pudesse ver (*apud* Alves, 2011, p. 235).

A correspondência revela a contradição de Torquato diante do episódio. Embora se declarasse contrário às ideias de Calmon, justificou a publicação como tentativa de abrir um debate mais amplo sobre os rumos do cinema nacional. A carta o coloca na posição de quem enfrenta expectativas consolidadas em seu próprio meio, mesmo ao custo de desconfortos no interior do grupo. O tom oscila entre o desapontamento dirigido a Calmon - a quem chama de “boneco” - e a reafirmação de sua aposta editorial.

“Tiradas rápidas, soluções sintéticas (quase aforísticas), combinações inusitadas de palavras, críticas mordazes e momentos de lirismo contido” compunham o repertório discursivo da *Geleia Geral*, segundo Brasileiro (2009, p. 40). A atitude de Torquato acompanha a ética editorial da coluna *Geleia Geral*, publicada no jornal *Última Hora* entre 1971 e 1972. A publicação da entrevista com Calmon segue o princípio de exposição e dissenso, característico da *Geleia Geral*. Brasileiro (2009, p. 40) aponta que, ao longo da coluna, Torquato Neto distingue duas tendências nas produções cinematográficas de esquerda então em disputa:

Nos posicionamentos de Torquato Neto ficam reveladas duas tendências dentro das produções cinematográficas de esquerda. A primeira estaria interessada no resgate de eventos importantes da história do Brasil. Os realizadores desta tendência seriam os herdeiros do Cinema Novo, que segundo Torquato, seria mais comercial e de linguagem mais acessível, em busca de uma comunicação com o público (comparando-se, é claro, com o Cinema Marginal). A ficção histórica, base de uma boa parte da produção da época, buscaria a construção da identidade brasileira que estaria perdida no inconsciente coletivo da nação. A segunda tendência – o cinema experimental – colocaria sua ênfase sobre a dimensão estética e menos na ética (esta seria uma espécie de consequência do desenvolvimento de uma nova sensibilidade e de uma nova hermenêutica) (Brasileiro, 2009, p. 40).

Com a distinção que propõe, Torquato delimita o campo de divergências que atravessava o cinema brasileiro e situa a entrevista de Calmon nesse cenário de confronto. Na coluna, a decisão editorial responde a um cálculo de Torquato, que identifica em *Capitão Bandeira* a possibilidade de reabrir o debate sobre os rumos do cinema e, por isso, concede visibilidade a um ponto de vista com o qual não concordava. Na carta a Hélio Oiticica, aparece o contraste entre o desejo de fomentar o debate e a rejeição às declarações de Calmon. A expectativa de que *Capitão Bandeira* pudesse representar o “primeiro passo” em direção a um cinema comercial eficaz, capaz de abrir uma discussão renovada sobre os rumos do audiovisual brasileiro, se desfaz diante do que Torquato qualifica como “babaquice, maucaratice e estupidez.” A fórmula “liguei o gravador e deixei o boneco falar” introduz uma metáfora que situa o entrevistado em uma posição de fala pouco refletida, marcada pela exposição de

impulsos pessoais. A menção a declarações ainda mais ofensivas, deliberadamente suprimidas na publicação, configura uma estratégia de controle editorial que preserva o conflito e delimita publicamente as distâncias em relação ao conteúdo veiculado.

Em outro trecho da carta, Torquato dirige o sarcasmo diretamente ao diretor, descrito nos seguintes termos: “Fui e vi - sinceramente - não pode ser pior. Calmon, pelo filme, parece uma garota do Sion que andou puxando fumo e desbundou à la mode” (*apud* Alves, 2011, p. 235).

O juízo negativo se apoia em um ataque de ordem identitária. A referência à “garota de Sion¹⁶”, próprio de um universo de privilégio de classe e adesão superficial à contracultura, entendida por Torquato como modismo destituído de densidade crítica. Calmon é, assim, acusado de mimetizar posturas transgressoras sem enfrentar as contradições do meio cultural. A crítica dialoga, por contraste, com a posição assumida pelo próprio cineasta na entrevista publicada no *Plug*, quando acusa cineastas de esquerda de falar em nome do povo a partir de uma distância social protegida. Por vias distintas, ambos colocam em questão a validade de discursos críticos formulados desde posições de privilégio.

O embate entre Calmon e Torquato aponta uma dificuldade recorrente na formulação de discursos críticos a partir de posições atravessadas por privilégios sociais. Calmon, os cineastas por ele criticados e o próprio Torquato atuam em um espaço no qual a experiência direta chega filtrada por instâncias institucionais e convenções do meio. A diferença entre falar “sobre” e falar “a partir de” uma determinada realidade social percorre o conjunto de posturas em disputa e delimita os limites entre representação e engajamento.

Em novembro de 1971, no auge dos conflitos entre cinemanovistas e representantes das experiências do circuito *underground*, um episódio condensou tais disputas. Integrantes do Cinema Novo - entre eles Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e Mário Carneiro - convidaram Torquato Neto, Waly Salomão, Ivan Cardoso e Luciano Figueiredo para uma entrevista no suplemento *Domingo Ilustrado*. Valéria Alves (2011) recorda que a iniciativa buscava promover um confronto direto, colocando em debate os rumos do cinema nacional por meio da escuta dos chamados “adversários.” A reação de Torquato, registrada posteriormente em carta a Hélio Oiticica, reconfigura o encontro como episódio de escarnecimento e desgaste mútuo:

¹⁶ O Colégio Sion é uma instituição católica de ensino fundada por religiosas da Congregação de Nossa Senhora de Sion. No Rio de Janeiro, o colégio tornou-se conhecido por reunir jovens de famílias de alta renda, especialmente da Zona Sul carioca.

Eu quero saber onde vamos: os caras do Cinema Novo chamaram Waly e eu, além de Ivanzinho e Luciano, para uma entrevista sobre o underground brasileiro. Foi uma verdadeira loucura, Hélio: Jabor, Mário Carneiro, Paulo César Sarraceni e Fontoura querendo saber das transas: foi uma loucura essa entrevista (para o *Domingo Ilustrado*) e estou certo que nem Jabor terá coragem de publicar nada do que dissemos pra eles; uma verdadeira batalha; Waly brilhou e eu saí esculhambando os caras durante a entrevista inteira: de onze da noite às quatro da manhã, com gravador e tudo. Um verdadeiro ninho de ratos, ratinhos, covardia e falta de caráter até por lá, geral. Você vai ouvir falar desse papo, sim (*apud* Alves, 2011, p. 236).

O episódio situa o debate cinematográfico do período no confronto direto entre projetos concorrentes. De um lado, representantes do Cinema Novo buscavam reafirmar sua posição como referência central, de outro, interlocutores da cena *underground* respondiam com provocação aberta e recusa à assimilação conciliadora. No modo como narra o encontro, Torquato reduz a autoridade discursiva dos interlocutores, e recusa os limites de uma incorporação institucional da contracultura. A crítica encontra paralelo no *Plug*, onde Calmon apontava impasses semelhantes ao denunciar a rigidez de um meio regido por hierarquias e acordos tácitos que restringiam a circulação de posições dissidentes.

Perceptível tanto na carta de Torquato quanto na entrevista publicada no *Plug*, o clima de enfrentamento ganhou nova projeção pública em 11 de janeiro de 1972 com a publicação do artigo “Mixagem alta não salva burrice”, assinado por Ivan Cardoso na coluna *Geleia Geral*, do *Última Hora*. Com 19 anos e após realizar o curta-metragem *Nosferatu no Brasil*, Cardoso intervém diretamente no debate. Dividido em treze segmentos, o texto compõe um mosaico polifônico que sobrepõe entrevistas, comentários críticos, citações literárias e slogans provocativos. A montagem fragmentária, baseada na justaposição de vozes - entre elas Antonio Calmon, Júlio Bressane, José Mojica Marins, Décio Pignatari e Waly Salomão -, recorre à colagem como procedimento central e afasta qualquer hipótese de síntese conciliadora.

A abertura do artigo retoma trechos da entrevista de Antonio Calmon a Torquato Neto, publicada no suplemento *Plug*. Cardoso destaca uma das formulações mais controversas ditas por Calmon: “[...] não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil. Esse tipo de coisa está dentro da perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato - que é uma linha paralela e não oposta ao governo.” Na abertura do artigo, Cardoso escolhe uma declaração de Calmon que naturaliza a adesão institucional e a submete ao confronto com vozes críticas e radicais.

Em seguida, Ivan Cardoso mobiliza uma declaração de Júlio Bressane, feita em 1970 durante seu exílio em Londres: “Colonizados e reacionários. O cinema é uma coisa que vocês

nem desconfiam, na engrossada veio tudo à tona, não se engana mais. Os sabidos afirmaram a ‘jogada industrial’, se uniram ao que há de pior, é claro, e conseguiram fazer os piores filmes brasileiros de todos os tempos.” A citação exprime um juízo de saturação diante do cinema político dominante e separa, com dureza, duas posições então em disputa: de um lado, a invenção marginal, de outro, a adesão à chamada “jogada industrial” e aos circuitos institucionais. Colocada ao lado da declaração de Calmon, produz um choque direto entre conciliação e recusa e define o eixo de confronto que estrutura a montagem do artigo.

Cardoso mobiliza ainda um excerto da coluna “Nas quebradas da noite”, de Torquato Neto: “[...] morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estúpidas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e ainda se aborrece: suicidas são eles: nossa curiosidade não tem limites.” A passagem rejeita conciliações e defende a invenção cinematográfica como uma forma de sobrevivência. Em contraste com a defesa de compatibilidade entre experimentação e adesão institucional esboçada por Calmon, o trecho de Torquato leva o fazer cinematográfico ao risco e à recusa.

Rogério Sganzerla desponta como figura de corte no cinema brasileiro, aproximado do papel desempenhado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no desmonte das “famílias tradicionais.” A associação insere sua proposta na linhagem da Tropicália e do Cinema Marginal, referências que, embora desgastadas em 1972, permaneciam como marcas de ruptura. Cardoso recupera um trecho de entrevista em que Sganzerla ataca o desgaste da retórica progressista da época: “A cultura liberal, progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida [...] o Teatro Opinião falhou como o Cinema Novo também falhou, como a Música Popular Brasileira...” A enumeração aproxima liberalismo, progressismo e esquerda tradicional sob um mesmo diagnóstico e aponta para a ocupação de posições dominantes por projetos antes identificados com a ruptura.

José Mojica Marins é convocado por Ivan Cardoso por meio de duas entrevistas publicadas em *O Pasquim*. No primeiro trecho, rememora sua experiência com o cinema de 16mm: “Foi em 44. Nessa época eu tinha máquina de 16 milímetros. Fazia umas fitinhas e ia nas cidades do interior e projetava. Pegava os atores, botava atrás da tela, com alto-falante e eles iam falando. Ganhávamos um dinheirinho e com esse dinheiro íamos fazendo outros.” O relato, em tom coloquial, descreve um modo artesanal e itinerante de produção, realizado por meio do improviso técnico.

Mojica prossegue: “Porque não exige cultura. Porque eu faço imagem e não preciso falar. É a única maneira que eu tenho de mostrar aquilo que tem dentro de mim. Se eu tiver que chegar numa televisão para falar é difícil me explicar porque exige cultura, português correto.

Mas eu tenho alma e alma só tem um jeito de mostrar, que é no cinema. Então eu vou suprimindo os diálogos e mostrando minha imagem e o público vai se convencer da imagem.” Ele reconhece suas dificuldades diante dos códigos da cultura letrada e reivindica o direito de criar por meio de uma linguagem visual fora das hierarquias culturais estabelecidas.

O horizonte de cinema formulado por Mojica é visual e direto, alheio às exigências da indústria e às retóricas vanguardistas moldadas pela busca de reconhecimento nos circuitos oficiais. Sua presença, como figura-limite, questiona os critérios dominantes do cinema brasileiro dos anos 1970 e integra o discurso coletivo dos desautorizados. Junto de Sganzerla, Bressane, Haroldo de Campos, Torquato Neto e Décio Pignatari, Mojica aparece como voz ativa e princípio formal, a partir do qual Cardoso constrói um “nós” dissonante, feito de margens que se reconhecem entre si.

Ivan Cardoso também intervém em primeira pessoa no artigo ao comentar os filmes que realizou entre setembro e dezembro de 1971 - *PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR*, *AMOR & TARA*, *NOSFERATU NO BRASIL* e *SENTENÇA DE DEUS*. “Filmamos rápido, gastamos pouco dinheiro e trabalhamos quase todos os dias”, afirma, sublinhando o imprevisto e o baixo orçamento como traços centrais de uma produção que se afasta deliberadamente dos padrões industriais. Nesse processo, diz que seguiram Mojica e descobriram a “estética tradicional subdesenvolvida”,

A experiência descrita por Cardoso é definida como “um trabalho total: programado e de grupo”, expressão que nomeia um modo de criação baseado em alianças coletivas e no imprevisto. O modo de produção desses filmes adota a precariedade como ponto de partida criativo. A citação de Dziga Vertov - “Estamos, como diria Vertov, nos ‘Intestinos da experiência / Fora da barriga cinematográfica’” - situa o cinema em uma posição externa aos formatos instituídos e às formas consolidadas de consagração.

No bloco seguinte do artigo, o autor recorre a um novo depoimento em primeira pessoa, relatando a exibição de seus filmes para Décio Pignatari e Haroldo de Campos: “Passei *PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR*, *AMOR & TARA* e *NOSFERATU NO BRASIL* para Décio e Haroldo, em sessão privada em São Paulo. Os concretos são as pessoas mais importantes, lúcidas e inteligentes desse país. Décio disse que ‘até que enfim alguma coisa de interessante no nosso cinema’. ‘Pelo açougue também se chega a Mondrian’, foi um dos comentários de Haroldo.” O relato aproxima o cinema de Cardoso de figuras do rigor compositivo e da experimentação radical vindas do campo da poesia concreta.

Os comentários - “até que enfim alguma coisa de interessante no nosso cinema” e “pelo açougue também se chega a Mondrian” - condensam leituras distintas sobre sua proposta

cinematográfica. A observação de Décio Pignatari traz um juízo incisivo ao contrastar o material exibido com o estado geral do cinema brasileiro. Já a metáfora de Haroldo de Campos faz do grotesco e a precariedade técnica a um percurso possível de elaboração formal, sugerindo que materiais considerados formalmente rudimentares podem ser transfigurados pela invenção.

A menção à BELAIR coloca a discussão em outro plano: “A BELAIR foi a coisa mais importante de todos os tempos em matéria de cinema brasileiro. Entre janeiro e maio de 70 fez 7 longas-metragens. BELAIR: ex-produtora de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez.” O enunciado destaca um feito coletivo pouco comum - a produção de sete longas em cinco meses -, expressão de um cinema concebido sob o signo da urgência e da exceção, realizado de forma coletiva e à margem dos ritmos institucionais.

Ivan Cardoso retoma a colagem e evoca Oswald de Andrade e, novamente, Haroldo de Campos: “Para quem não conhece o estudo crítico de Haroldo de Campos, das *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade, eis aqui a citação de um filósofo alemão, que vale a pena: ‘Ser radical é tomar as coisas pela raiz, e a raiz do homem é o próprio homem.’” Karl Marx, identificado apenas como “um filósofo alemão”, é utilizado como parte de uma ironia construída pela redução deliberada da autoridade intelectual. A noção de radicalidade corresponde a um retorno às formas elementares da experiência, coerente com um cinema artesanal atento à materialidade do mundo filmado.

Décio Pignatari, novamente citado por Ivan Cardoso, ironiza *Os Herdeiros*: “com *Os Herdeiros*, o PSD ganha o seu Visconti.” A comparação projeta o filme em uma linhagem aristocratizante do cinema europeu e o aproxima a um engajamento formalizado, distante do confronto direto com as estruturas que pretende representar. Pignatari é posicionado como voz alinhada às correntes que recusam a centralidade do Cinema Novo e se aproximam das experiências marginais.

Arnaldo Jabor e Waly Salomão são justapostos no penúltimo excerto do artigo. Jabor se limita a uma observação seca - “...em mil superoito que vi” -, enquanto Waly afirma com ênfase: “Todo mundo sabe que Ivan Cardoso foi o único a usar a LÍNGUA SUPEROITO e criar uma LINGUAGEM cinematográfica depois da BELAIR.” A disposição das falas contrapõe critérios distintos de avaliação, colocando a contenção do comentário de Jabor ao lado da defesa enfática de uma invenção associada ao uso do Super-8 no período pós-BELAIR. No mesmo excerto, Waly aparece grafado como “Sailormon”, forma adotada por Cardoso que combina irreverência paródica e construção de persona.

Fragmentada, a frase atribuída a Jabor se estabelece como comentário residual, sem contextualização, contrastando com a sequência atribuída a Sailormon. A montagem reduz o

cinasta ligado ao Cinema Novo a uma observação vaga, enquanto a passagem seguinte assume tom categórico: “Obscurantismo. Todo mundo sabe que Ivan Cardoso foi o único a usar a LÍNGUA SUPEROITO e criar uma LINGUAGEM cinematográfica depois da BELAIR.” O termo inicial inverte seu uso corrente e nomeia uma aposta estética, na qual o hermetismo deixa de ser acusação e designa uma via de invenção. A escrita em caixa alta sublinha a formulação de um idioma próprio, elaborado a partir da precariedade técnica e próximo da linhagem experimental de Sganzerla e Bressane.

No último bloco do artigo, Ivan Cardoso apresenta um inventário da cultura cinematográfica brasileira por meio de enumeração caótica, reunindo cineastas, filmes e signos culturais. “Capitão Bandeira”, “Deuses e mortos” e “Barões Otelos” figuram como referências embaralhadas a obras de Antonio Calmon, Ruy Guerra e Miguel Borges, postas ao lado de uma tradição percebida como esgotada. O plural “Calmons” converte o diretor em emblema de um cinema domesticado. “Simonais” expressa uma duplicidade caricatural, enquanto “Gustavos” designa a figura do burocrata institucional, própria da racionalização tecnocrática do cinema brasileiro.

A enumeração se encerra como procissão fúnebre. Cardoso afirma estar “acendendo as velas para ver o desfile de fracassos” e trata os nomes listados como espectros de um cinema já encerrado. A frase final - “Esperem, ainda para esse mês: *SENTENÇA DE DEUS*” - vem em tom de anúncio paródico e encerra o artigo como recusa explícita de acomodação. A citação de Caetano Veloso, “Não ter medo de ser forte culturalmente”, se impõe como palavra de ordem e afirmação de uma disposição voltada à ruptura com normas e pactos estabilizados.

A publicação do artigo de Ivan Cardoso provocou resposta imediata. Pouco depois, Antonio Calmon, Carlos Diegues e Gustavo Dahl escreveram textos reunidos sob o título “Pau no burro”, publicados no suplemento *Idéias* do *Domingo Ilustrado*, em 30 de janeiro de 1972. Embora compartilhem a reação ao ataque de Cardoso, cada autor adota uma abordagem distinta. Este capítulo se concentra exclusivamente no texto de Antonio Calmon, por sua relação direta com o percurso aqui examinado.

“Pau no burro” é um acerto de contas explícito. Calmon escreve em primeira pessoa e denuncia o que considera como uma farsa em curso no cenário cultural carioca. O retorno ao Rio de Janeiro, após cinco meses de ausência, corresponde ao momento em que o autor descreve o ambiente que reencontra como corroído por impostura e oportunismo:

Passei cinco meses na Bahia e quando voltei encontrei muita coisa mudada no Rio de Janeiro. A ida é isso mesmo, mudança constante. E na mudança,

máscaras caem, os santos viram picaretas, os mendigos iluminados resolvem faturar. Chega de mistificação, esse ripismo de boutique não engana mais ninguém. Tá na hora de dar nome aos bois, e aos burros também. Não dá mais pé aturar nigrinhagem e baixo nível (Calmon, 1972, s/p).

No primeiro item numerado do artigo, Calmon alterna elogios pontuais e ataques diretos, compondo um retrato hierarquizado da cena cultural carioca:

1 – Que o Sr. Caetano Veloso é um gênio, uma pessoa maravilhosa e principalmente um grande artista, não é novidade para ninguém. Acontece que atrás dele vem um exército onde se encontra gente de todo tipo. Respeito Capiña, Macalé, Duda, Pedro Bira, Luciano Figueiredo, André Luis de Oliveira. E salve os Novos Bahianos que são legais. É gente que trabalha e não tá a fim de se promover às custas de ninguém. Gal Costa é uma boa cantora e Paulo Lima um empresário inteligente. Wally Salomão escreve bem e é um artista inspirado. Talvez eu esteja esquecendo alguém, mas o resto do grupo baiano ou ripista ou underground ainda não me disse nada. E tá na hora de denunciar os picaretas. O Sr. Geléia Geral, por exemplo, medíocre e recalcado, me convocou para uma entrevista para depois deturpá-la, omitindo conceitos que talvez ele não tivesse coragem de publicar. E quando gente recalcada obtém uma coluna de jornal descobre a melhor maneira de descontar os filmes, livros peças etc., que não teve capacidade de fazer. [...] Não estou só respondendo ao senhor Omar Cardoso, estou agredindo frontalmente a mistificação cultural que se quer instalar no país (Calmon, 1972, s/p).

Ele inicia o item com um elogio enfático a Caetano Veloso, cuja genialidade aparece como incontestável. A abertura permite delimitar um campo restrito de reconhecimento, no qual algumas figuras são preservadas, enquanto outras recebem a alcunha de oportunistas. A seleção dos nomes elogiados - Gal Costa, Waly Salomão, Novos Baianos - traça a distinção entre uma produção percebida como comprometida e um conjunto de adesões miméticas que orbitariam Caetano em busca de projeção. A imagem de um “exército” que marcha atrás do cantor apresenta o *underground* como rótulo inerte e sem vigor criativo.

Para Calmon, o episódio da entrevista publicada na coluna *Geleia Geral* constitui marco de uma disputa mais ampla, ao atribuir a Torquato Neto os adjetivos “medíocre e recalcado.” Segundo ele, a conversa teria sido deturpada por omissões deliberadas, o que leva o foco do embate para o papel do mediador. Dessa forma, a crítica incide sobre a “mistificação cultural” que se apresenta como vanguarda sem rigor ou substância. Em seguida, ironiza Ivan Cardoso e o apresenta como herdeiro de Waly Salomão no “trono do Super-8”, reduzindo sua posição a um circuito endogâmico de nomes e papéis midiáticos.

Com isso, o artigo se coloca como tomada de posição em um campo permeado por disputas de reconhecimento. A crítica volta-se à consolidação de uma nova camada artística

que, sob o rótulo de vanguarda, busca ganhar projeção pública por meio de discursos autorreferentes. O embate com Ivan Cardoso e a provocação a Torquato Neto remetem, assim, a um conflito mais amplo sobre os mecanismos de consagração e os espaços de visibilidade do cinema brasileiro no início dos anos 1970.

No segundo item, dirige sua crítica a Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, retomando disputas em torno de filiação e ruptura no cinema brasileiro. O tom é provocador:

2 – Não me venha falar de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Os dois devem muito ao cinema novo. Júlio estreou com o filme mais cinemanovista que já vi, se ele esqueceu o nome, eu lembro: Cara a Cara. O Anjo Nasceu é legal, o resto é lixo. E tem mais, amizade: nós do cinema brasileiro que ficamos e compramos a barra não tamos em Londres curtindo uma de subdesenvolvidos deslumbrados. E quanto à jogada industrial, a Phillips funciona em moldes neocapitalistas, usando esquemas publicitários e tudo. Uma das coisas que mais admiro em Caetano é justamente ter comprado essa barra. Que eu saiba seus discos não são discos piratas. Caetano quer ser ouvido, tem público e ama seu público. Talvez seja por isso que uma das pessoas que você cita, um coleguinha seu, tenha brigado com ele e o apelidado de Caretano Velhoso. Quanto à Super 8, ela só interessa à quem tem dinheiro pra comprar equipamento (eu não tenho) e por isso tô curtindo o cinemascope. E daí? (Calmon, 1972, s/p).

O cineasta recorda que Júlio Bressane estreou com *Cara a cara*, descrito como “o filme mais cinemanovista que já vi”, buscando desmontar a narrativa de ruptura construída em torno de Bressane. O comentário em tom de sarcasmo - “se ele esqueceu o nome, eu lembro” - devolve Bressane ao âmbito do Cinema Novo e atribui à ascendência glauberiana a origem da invenção formal, relativizando a pretensão de autonomia do Cinema Marginal.

Ele também declara “nós do cinema brasileiro que ficamos e compramos a barra não tamos em Londres curtindo uma de subdesenvolvidos deslumbrados”, questionando o exílio de certos cineastas e contrapondo permanência e projeção internacional. A afirmação insinua que, em alguns casos, a saída do país teria sido explorada como meio de diferenciação, permitindo a certos artistas capitalizar a condição de exilados e apresentá-la como prova de dissidência.

Calmon aponta uma dissociação entre o discurso antissistema e a inserção consciente no mercado fonográfico ao comentar a relação dos tropicalistas com a gravadora Philips. Critica artistas que se apresentam como marginais e anticapitalistas, mas recorrem sem reservas aos mecanismos industriais para a produção e comercialização de seus discos. Em contraste, Caetano não dissimula sua relação com a indústria e é visto como exemplo de coerência, ao articular criação e inserção no mercado sem recorrer a álibis ideológicos. A alcunha depreciativa de “Caretano Velhoso”, atribuída por alguém do próprio meio, indica a existência de formas de

patrulha dirigidas contra quem recusava a oposição simplista entre invenção e mercado. Ele estende a ironia a Ivan Cardoso, que exalta o Super-8 como linguagem espontânea e barata, mas ignora que o acesso ao formato pressupõe condições materiais específicas, o que explicita a distância entre a retórica da precariedade e sua base concreta.

Em seguida, retoma o tema do exílio e dirige-se ao interlocutor em tom frontalmente sarcástico: “E não me venha de Dziga Vertov e Mojica Marins. Isso a gente curtiu nos anos 60, é vestibular de cinema. [...] O resto se mandou pra Londres e adjacências, o que é que você está esperando?” A provocação define o debate como questão de posições no meio cultural, e a recorrência a essas referências compõe um repertório reconhecível.

Diante da apologia de Ivan Cardoso a uma “estética tradicional subdesenvolvida” baseada em Vertov e Mojica, Calmon reage por meio de uma negação temporal. A imagem do “vestibular” define tais referências como etapa introdutória superada, insinuando que insistir nelas como horizonte criativo equivaleria à repetição de um aprendizado elementar. Vertov e Mojica, figuras centrais para a formação do cinema experimental, figuram assim como repertório esgotado e signo previsível de transgressão. Para o diretor, ambos pertencem ao arquivo de vanguardas consumidas e privadas de potência histórica.

A expressão “sub-Sganzerla” rebaixa o interlocutor à condição de imitador sem talento, alguém que simula transgressão pela repetição de fórmulas próprias do diretor de *O bandido da luz vermelha*. O termo inferioriza Ivan Cardoso ao insinuar que a emulação do estilo de Sganzerla se multiplica sem alcançar sua inventividade. Da mesma forma, retoma a provocação dirigida aos nomes do Cinema Marginal, sugerindo que o exílio adotado por muitos teria servido, posteriormente, como estratégia de autopromoção.

No quinto item, afirma: “Sganzerla tem talento e viu filmes paca. E é exatamente isso que eu não suporto nos filmes dele, não suporto colagens de cinéfilo. King Vidor, Welles, esses caras já deram o recado deles e pronto.” Ele reconhece a habilidade e o repertório do cineasta, mas contesta o uso sistemático da citação como procedimento criativo. O acúmulo de referências, nesse caso, é lido como ornamento erudito e fetiche autorreferente, em prejuízo da invenção. Vidor e Welles pertencem a um contexto histórico delimitado e, nesse quadro, mobilizá-los no presente equivaleria à repetição de fórmulas consagradas.

A ridicularização continua no questionamento: “Rogério Sganzerla é seu teórico? Há, há.” A risada final recusa a autoridade intelectual atribuída ao cineasta e desmonta sua posição como porta-voz do Cinema Marginal. Em seguida, a afirmação “Eu tô a fim do novo, gente boa, o cinema e a poesia que vieram antes não me interessam” estabelece um corte temporal. Calmon reconhece o valor histórico dessas experiências, mas as circunscreve ao seu momento,

rejeitando sua presença como horizonte criativo. Com isso, afasta-se tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal, recusando filiações coletivas e mantendo uma posição lateral no campo cinematográfico. A partir desse ponto, define-se sua trajetória posterior, guiada por projetos que buscam contornar simultaneamente a solenidade política e o experimentalismo autorreferido, em favor de outra forma de interlocução com o público.

O diretor reage ao tom épico empregado por Ivan Cardoso ao falar da Belair: “8 - Belair é uma marca de carro americano, e um bairro de Hollywood muito sofisticado. Julinho sempre foi muito sofisticado. Rogério e Helena não. Você já ouviu falar em Glauber Rocha? Os três são fascinados por ele.” Calmon desfaz a aura heroica construída por Ivan, quando lembra que “Belair” nomeia um carro americano e um bairro luxuoso de Hollywood, referências ao universo industrial e ao cinema norte-americano que o grupo afirmava combater. Na sequência, Calmon contrapõe Bressane a Sganzerla e Helena Ignez, atribuindo ao primeiro a imagem de um cinema de invenção, enquanto os outros dois tem suas pretensões de ruptura relativizadas. A crítica atinge a forma do cinema e o lugar social de quem a reivindica. Nesse quadro, a vanguarda repousa sobre posições desiguais.

A frase final desmonta a imagem de autonomia radical do grupo e situa Bressane, Sganzerla e Helena Ignez sob a influência de Glauber Rocha, preservada pelo discurso de ruptura. No caso de Helena, a menção implica uma insinuação adicional, pois reduz o reconhecimento de sua trajetória à esfera das relações pessoais, já que a atriz e diretora havia sido casada com Glauber Rocha. Desse modo, o texto questiona a ideia de vanguarda e expõe a permanência de uma autoridade revestida de novidade.

Sobre Haroldo de Campos e Hélio Oiticica, o cineasta discorre:

3 – Não tô interessado em Haroldo de Capo, nem em Oswald, nem em Mário de Andrade. A vanguarda de hoje é a retaguarda de amanhã, podes crer. Tô criando pru futuro, não tenho compromissos com o passado. Hélio Oiticica é uma pessoa de direita que foi pra porta de um cinema de Nova York esculhambar filmes “nazistas” como Terra em Transe. Nunca li tanta besteira junta quanto nos chamados Heliotapes. Discutir Teatro Nô é frescura e culturalismo. E o filósofo alemão que falava de tomar as coisas pela raiz falava de outras coisas que não cabem na viagem psicodélica. Voce esqueceu, tá fingindo que esqueceu ou só leu essa citação? Aliás, o nome dele é Karl Marx, tá sabendo? Qual é a sua amizade? Que medo é esse? (Calmon, 1972, s/p).

Calmon ensaia um rompimento frontal com a herança literária e intelectual modernista, recusando os autores fundadores, como Mário e Oswald, assim como suas releituras críticas representadas por Haroldo. Na expressão “tô criando pru futuro”, o tom anti-erudito do cineasta traduz um distanciamento simultâneo em relação à autoridade do cânone modernista e à

tentativa dos poetas concretistas de renová-lo. A escolha de grafar “Haroldo de Capo” em vez de Haroldo de Campos, com erro proposital, busca desestabilizar a figura do crítico, ridicularizando sua autoridade intelectual.

No comentário sobre Hélio Oiticica, Calmon concentra sua crítica na coerência política. O artista plástico é rotulado como “pessoa de direita”, o que contesta seu radicalismo e leva à leitura de que seu comportamento, na prática, se aproximava mais do reacionário do que do revolucionário. Em seguida, o cineasta relata uma anedota em que Oiticica teria protestado em frente a uma sala de cinema em Nova York contra a exibição de *Terra em transe*, chamando o filme de “nazista.” Embora registros do próprio acervo do artista¹⁷ indiquem que ele tenha desmentido a acusação, não há comprovação pública de que o protesto tenha realmente ocorrido. Esse tipo de narrativa - à margem da verificação empírica - revela o papel do rumor e da reputação como instrumentos nas disputas por legitimidade no campo cultural. Mesmo sem comprovação, a história adquire valor estratégico e é mobilizada como recurso argumentativo nas batalhas por visibilidade e coerência ideológica.

Chama atenção o fato de Calmon escolher *Terra em transe* para construir a anedota em torno de Oiticica. Considerando sua postura declaradamente crítica ao Cinema Novo, a menção indireta, porém elogiosa, ao filme de Glauber Rocha guarda uma nuance estratégica. Em resposta à acusação de “nazismo”, o cineasta questiona a autoridade de Oiticica e reivindica *Terra em transe* como obra digna de defesa.

Sua aparente mudança de posição pode ser compreendida à luz de sua trajetória pessoal. Calmon atuou como assistente de direção em *Terra em transe*, o que talvez contribua para que o filme figure como uma exceção tácita em sua crítica mais ampla ao Cinema Novo. Na retomada da obra, o cineasta estabelece uma distinção entre o filme e os usos que o cercam, em um esforço de desvincular o legado cinematográfico daqueles que o instrumentalizam de modo incoerente.

O comentário sobre os Heliotapes tem como alvo o que percebe como erudição pretensiosa nas vanguardas da época: “Nunca li tanta besteira junta quanto nos chamados Heliotapes. Discutir Teatro Nô é frescura e culturalismo.” O cineasta reduz as experiências sonoras e textuais de Oiticica a um exercício desprovido de consistência expressiva ou

¹⁷ Arquivo “Hélio Oiticica procura desfazer uma ‘intriga’, segundo a qual teria dito que ‘Terra em Transe’, de Glauber Rocha, era um ‘filme feito por nazistas.’” Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Disponível em: <https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?cod=490&fuseaction=documentos&tipo=2>. Acesso em: 3 dez. 2025.

comunicativa. Paralelamente, o uso do Teatro Nô expressa a busca por distinção, apoiada em uma erudição sem mediação.

No final do item 8, retoma a citação indireta de Marx presente no texto de Ivan Cardoso: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz, e a raiz do homem é o próprio homem”, dizendo: “E o filósofo alemão que falava de tomar as coisas pela raiz falava de outras coisas que não cabem na viagem psicodélica. Você esqueceu, tá fingindo que esqueceu ou só leu essa citação? Aliás, o nome dele é Karl Marx, tá sabendo?” Ele acusa Ivan de fazer uso ornamental de Marx, desconectado de sua radicalidade concreta. O desfecho vem em tom abertamente agressivo - “Qual é a sua amizade? Que medo é esse?” – e desafia diretamente seu interlocutor.

Em uma passagem subsequente, ironiza figuras centrais do concretismo e do tropicalismo, respondendo às menções elogiosas feitas por Ivan Cardoso. No item 6 de seu artigo, escreve: “Décio Pignatari e Haroldo de Campos? Há, há, há, há, há. Se você acha realmente que são as pessoas mais lúcidas do país você tá mesmo por fora. E quem é Mondrian?”

No item 7, emprega novamente a ironia: “Wally Sailormoon eu não conheço. Conheci Wally Salomao, de Jequié, Bahia. Engraçado, a gente descobrindo a Bahia e os baianos todos querendo virar londrinos. O underground é a última etapa da colonização do Brasil.” A deformação do nome ridiculariza o cosmopolitismo de certos artistas baianos, como se sua identidade estivesse sendo moldada por referências externas. O cineasta também volta a criticar certos artistas, apresentados como distantes de suas raízes culturais e inclinados ao uso da experiência do exílio em benefício pessoal.

A resposta de Calmon à frase de Haroldo de Campos - “pelo açougue também se chega a Mondrian” - reverte o registro laudatório. No décimo item do artigo, ele declara com ênfase: “E fique no seu açougue, talvez um dia você chegue a Mondrian. Esses concretistas são uns gozadores.” A inversão deixa clara sua desconfiança quanto ao modo como certos críticos mobilizam a cultura popular. Para Calmon, o elogio a esse universo, feito por figuras como Haroldo de Campos serve de instrumento de distinção, mantendo o crítico acima do universo que toma como objeto. Consequentemente, os concretistas não mereciam ser levados a sério como interlocutores. No comentário final, a junção entre alta cultura e produtos populares mediada por intelectuais resulta na perda de diálogo com a obra e na preservação das hierarquias culturais.

A última resposta se concentra na polêmica iniciada por “Mixagem alta não salva burrice”:

9 – Não confunde Capitão Bandeira com Os Deuses e os Mortos e principalmente com Barão Otelo. Não confunda Calmon com Simonal nem com Vera Cruz. Não dê essa bandeira de burrice amizade, depois você vai se arrepender. Pode confundir Gustavo Dahl com Antonio Calmon sim, é elogio (Calmon, 1972, s/p).

Ele recusa a aproximação com a trajetória de Miguel Borges - diretor de *Barão Otelo* e também oriundo do Cinema Novo - e rejeita o parentesco com cineastas que, em sua leitura, vinham atenuando suas propostas para atender às exigências do mercado. Mesmo compartilhando com Borges uma origem em comum e certa abertura a linguagens mais acessíveis, reage à colagem realizada por Ivan Cardoso - que embaralha nomes, estilos e trajetórias - com o intuito de não ser absorvido por uma categoria genérica. Com isso, preserva um lugar próprio, resistente tanto à autoridade dos antigos companheiros quanto à rotulagem imposta pelo circuito marginal. Também rejeita referências como Simonal e a Vera Cruz, evocadas lateralmente por Ivan Cardoso. Simonal, então sob forte estigma por sua suposta colaboração com os órgãos de repressão¹⁸, e a Vera Cruz, frequentemente vista como um cinema industrial de moldes hollywoodianos e distante do cotidiano nacional, são tomados como figuras-limite e acionados para traçar um contorno negativo da identidade que lhe atribuíam. O cineasta reage à tentativa de alinhá-lo a uma tradição cinematográfica ou a posicionamentos ideológicos que rejeita.

Curiosamente, ele rompe com o tom defensivo e aceita ser confundido com Gustavo Dahl, cineasta central do Cinema Novo e figura com quem mantinha vínculos pessoais e profissionais. Calmon fora seu assistente de direção em *O bravo guerreiro* (1968), e a relação entre os dois se estendia também à vida pessoal, já que a atriz Maria Lucia Dahl - então esposa de Dahl - se tornaria presença recorrente em seus filmes, incluindo dois dos filmes analisados nesta tese: *Gente fina é outra coisa* e *O bom marido*. Essa fidelidade adquire sentido particular

¹⁸ A menção a Wilson Simonal carregava, à época, um forte componente de estigmatização. O cantor, que havia alcançado grande popularidade nos anos 1960, teve sua trajetória profissional profundamente afetada após ser acusado de colaborar com o regime militar. Em 1971, após um processo judicial contra seu ex-contador e a revelação de que teria recorrido ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), passou a ser rotulado por parte do meio artístico como “informante” do regime, sem que o episódio tivesse desdobramento judicial conclusivo. O episódio contribuiu para seu afastamento progressivo dos principais circuitos culturais. Em 1972, ano da controvérsia entre Calmon e Ivan Cardoso, o nome de Simonal remetia a um passado de sucesso popular atravessado por disputas em torno de sua permanência no espaço público. Para Calmon, a referência a Simonal no artigo de Ivan o situava em uma tradição cultural da qual buscava se distanciar, comprometendo a posição crítica que pretendia afirmar. Para uma reconstrução do episódio envolvendo Simonal e seus desdobramentos na recepção pública do cantor, ver Ricardo Alexandre (2009).

quando observada à luz das disputas que definiam sua posição naquele momento. De um lado, Calmon buscava manter distância tanto do Cinema Novo quanto do circuito marginal, de outro, preservava laços com figuras centrais da tradição que criticava.

A entrevista a Torquato Neto, o artigo “No que você põe na lata, vira goiabada” e o panfleto-resposta “Pau no burro” compõem uma trajetória discursiva de crítica ao fechamento do cinema brasileiro nos anos 1970, mantido por alianças internas e por um distanciamento crescente do público. Na entrevista publicada no *Suplemento Plug*, Calmon já manifesta desconforto com o Cinema Novo e com o experimentalismo do circuito marginal. No artigo publicado no *Pasquim*, a crítica esboçada na entrevista se adensa por meio da exposição crítica dos critérios de hierarquização mobilizados pela crítica e por setores da vanguarda cultural. “Pau no burro” retoma esse percurso em tom direto, responde nominalmente aos antagonistas e enuncia um reposicionamento no debate cinematográfico.

O texto constitui uma ruptura, em que uma voz autoral confronta os papéis que lhe são impostos e busca outra forma de presença no debate cultural. Sua recusa a certos enquadramentos - como o modelo da Vera Cruz, o estigma em torno de Simonal ou os maneirismos do circuito marginal - convive com o reconhecimento pontual de figuras como Gustavo Dahl e de obras específicas de Nelson Pereira dos Santos. Calmon questiona tanto a fixação do Cinema Novo em temas reiterados quanto o hermetismo das vanguardas, em defesa de um cinema capaz de restabelecer a interlocução com o público.

“Pau no burro” expressa o incômodo do diretor com o estreitamento das discussões sobre cinema em torno de linhagens estabelecidas e com o uso reiterado da citação como princípio de composição. O texto também questiona os mecanismos que estruturam o meio e esboça a busca por um cinema menos autorreferente e mais atento à comunicação.

O afastamento do cineasta dos principais grupos do cinema brasileiro naquele momento coincide com um período de mudança pessoal e profissional, em meio a impasses no campo cinematográfico e à recepção controversa de suas posições. Após o lançamento de seu primeiro longa-metragem, o diretor partiu para a Bahia, onde passou por uma crise pessoal que interrompeu temporariamente sua atuação no meio. Localizado pelo pai, retornou ao Rio de Janeiro e, durante esse período, retomou restabeleceu contatos profissionais ao ser convidado por Samuel Wainer a colaborar com o jornal *Domingo Ilustrado*. Paralelamente, Calmon voltou a atuar no cinema como roteirista. Escreveu *A carne* (1975), adaptação do romance de Júlio Ribeiro dirigida por J. Marreco, e a comédia *Gordos e magros* (1976), de Mário Carneiro. Planejou ainda a adaptação de *Helena*, projeto interrompido por dificuldades de financiamento.

Tais iniciativas marcam sua retomada profissional em projetos variados, voltados a formas de produção mais livres e menos sujeitas a grupos ou escolas dominantes.

O retorno à direção ocorreu com *Paranoia* (1976), produzido por Edgar Castro, da Omega Filmes, a partir de argumento de Carlos Heitor Cony. O filme narra a invasão de uma mansão por um grupo de marginais que, ao longo de uma noite, submete uma família a violências físicas e psicológicas. A escolha do *thriller* urbano aproxima a obra do cinema de gênero e conduz o diretor a formas narrativas reconhecíveis do cinema popular. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, o diretor afirmou:

Como diretor, não tenho uma preocupação autoral, ou seja, a de seguir apenas uma linha, seja western, época ou policial. Acredito num exercício em cada gênero, e recuso a proposição, às vezes comum, de se fazer um filme definitivo. Quero fazer 20 filmes, dos quais alguns serão bons, outros ruins e outros razoáveis, mas quero, sobretudo, a continuidade de trabalho (A vingança..., 1977, p. 7).

Ele expressa um desconforto com a noção de cinema como obra definitiva. Em vez disso, valoriza a liberdade de experimentar diferentes formas, sem compromisso com uma identidade estética ou projeto único.

Na sequência de sua incursão pelo gênero policial, Calmon dirigiu *Revólver de brinquedo* (1977), com roteiro de Leopoldo Serran, com quem manteria parceria em trabalhos posteriores. O longa também dá início à parceria entre Calmon e Maria Lúcia Dahl, depois retomada em outros filmes. O enredo acompanha Leônidas Assunção, jovem solitário e dominado pela mãe, fascinado por narrativas policiais. Influenciado por esse imaginário, assume o arquétipo do detetive *noir* ao escrever um romance, adquirir um revólver de brinquedo e vagar pelas noites em busca de aventuras. Quando se envolve com Leninha e a vê ser raptada, mergulha em uma investigação obsessiva que o conduz a uma seita religiosa. O filme enfrentou entraves de distribuição, sendo hoje considerado uma obra desaparecida, sem registros conhecidos de exibição ou preservação.

Ainda em 1977, ingressou na pornochanchada e iniciou a parceria com o produtor Pedro Carlos Rovai, da Sincrocine Produções. O primeiro filme foi *Gente fina é outra coisa*, concebido como longa episódico com direção compartilhada. Coube a Calmon a realização do segmento *A guerra da lagosta*, escrito por Graça Motta em parceria com Nelson Motta. O bom desempenho das sessões-teste levou Rovai a lhe confiar também os episódios *Chocolate ou morango?* e *O prêmio*, desenvolvidos de forma colaborativa com Rovai, Serran e Mauro Rasi.

Na entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 25 de outubro de 1977, intitulada “A vingança da pornochanchada”, o diretor ressalta a dimensão social do filme ao afirmar que *Gente fina é outra coisa* aborda a estrutura de classes e os valores da elite:

Esse filme mostra, entre outras coisas, que valores tão pregados e cultivados como o casamento, a família, servem apenas para a classe média. As elites não têm valores, e elas sempre se permitiram tudo. E o filme, sob a ótica de Tadeu, mostra a relação de classes patrão-empregado. As mulheres são objeto na grande maioria dos filmes e viram agora sujeito de suas ações. Mas acima de tudo, é um filme sobre a impunidade das elites (A vingança..., 1977, p. 7).

O filme mobiliza os códigos da pornochanchada para satirizar práticas da burguesia carioca e contraria expectativas narrativas do próprio gênero. Na mesma entrevista, ele distingue sua proposta das pornochanchadas mais convencionais:

É uma inovação da comédia sofisticada com toque de erotismo. Mas há diferença das pornochanchadas habituais. Os elementos de comédia e erotismo são apresentados com uma visão cínica; a sexualidade não é moralista, mas sadia, liberada, fruto da nova mentalidade urbana de se encarar a questão. Ao mesmo tempo, é um filme sem heróis e sem vilões, já que ninguém pode concentrar todas as coisas boas ou ruins, o que é muito simplista. Aceito a divulgação do filme como comédia erótica, mas sobretudo, pela sua possibilidade de um produto de qualidade” (A vingança..., 1977, p. 7).

Calmon insiste nos diferenciais de *Gente fina é outra coisa*, ao contrastá-lo com fórmulas desgastadas e com uma imagem obsoleta do cotidiano brasileiro presente em parte da pornochanchada:

As pornochanchadas [...] são moralistas, repletas de piadas ginasianas; mostram a sexualidade, por exemplo, como uma coisa pecaminosa que tem como característica a mulher – geralmente de uma classe mais baixa – sempre seduzida pelo patrão. Gente Fina, segundo Calmon, é a vingança da pornochanchada (A vingança..., 1977, p. 7).

O cineasta defende a necessidade de uma representação mais afinada com transformações culturais e comportamentais do meio urbano. A noção de “vingança” nomeia uma provocação ao próprio gênero, abrindo espaço para outra construção do humor e do erotismo, baseada na ironia e em um trabalho formal atento à *mise-en-scène*.

A leitura de *Gente fina é outra coisa* como uma “vingança da pornochanchada” torna-se mais precisa quando confrontada com a entrevista de Antonio Calmon ao *Jornal da Tarde*, em outubro de 1977. O diretor assume ali o rótulo de “cineasta mau comportado”, atribuído por

setores mais ortodoxos do cinema nacional, e reivindica a singularidade de seu projeto em um campo dominado por adaptações literárias e narrativas históricas apoiadas pelo Estado. Intitulada “O cínico Calmon e a comédia pornozangada”, a entrevista traz a seguinte afirmação:

Com todas as falhas que possa ter, trata-se de uma inovação. Principalmente quando se constata que o que se está fazendo atualmente é um cinema estatal, baseado em fatos históricos ou adaptações literárias. Meu filme rompe com tudo isto: é cínico, irreverente e, apesar de comédia, zangado. E extremamente urbano. Mostra como a gente fina se permite tudo, impunemente, ficando para a classe média o moralismo que eles pregam (O cínico Calmon..., 1977, s/p).

Na perspectiva de Calmon, a pornochanchada se encontrava integrada a um modelo conformista e saturado pela repetição de fórmulas e pelo esvaziamento de seu potencial crítico. A “vingança” proposta por *Gente fina é outra coisa* - prolongada em *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* - reage à acomodação do riso e à transformação do erotismo em procedimento previsível. O cineasta se distancia tanto do cinema institucional amparado pelo Estado quanto da comédia erótica reduzida a convenções previsíveis e formula um projeto que combina o humor ao olhar cínico e à crítica das relações sociais.

A palavra “zangado” cumpre uma função estratégica e confere à comédia uma tonalidade pouco usual ao gênero. Em *Gente fina é outra coisa*, Calmon explora um humor de tom corrosivo, voltado a expor a permissividade seletiva da elite urbana, liberada das normas que impõe à classe média, ao mesmo tempo em que transgride os códigos da pornochanchada. Frente a isso, o rótulo de “pornozangada”, posteriormente atribuído a parte da obra de Calmon, nomeia o atrito entre a forma popular e o descontentamento diante dos limites do sistema cinematográfico vigente.

Há também uma dimensão política em disputa. Sua recusa ao cinema estatal e ao ideal de qualidade fundado na literatura e na reconstituição histórica coloca a comédia popular em posição desigual no campo cinematográfico. A disputa atinge hierarquias estéticas que consideram a comunicação direta um sinal de empobrecimento cultural. Em continuidade às polêmicas com Torquato Neto e Ivan Cardoso, o cineasta reafirma a possibilidade de uma comédia erótica popular com crítica social e sem submissão às formas consagradas pelo circuito dominante.

Sua permanência no gênero e a parceria com Pedro Carlos Rovai são discutidas pelo próprio cineasta em entrevista à jornalista Miriam Alencar. O título da matéria - “Antonio Calmon não faz pornochanchadas. Faz comédias eróticas” - anuncia seu objetivo de se afastar das convenções do gênero. Segundo o diretor, sua formação pessoal e intelectual o distanciava

da pornochanchada convencional. Calmon afirma que esse percurso não o conduziria naturalmente à pornochanchada e insiste em classificar *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* como comédias com elementos de erotismo. Ainda assim, reconhece uma aproximação com o cinema de perfil comercial:

Não sou carreirista nem ambicioso, mas para fazer cinema é preciso entrar no esquema, conhecer o mercado. E não nego que minha vocação é mais para o show business do que para autor cinematográfico, pois essa posição vem depois, pelo sentido que o filme passa a ter. Saí da elite e descobri um processo que eu achava ser pessoal, mas na verdade reflete uma realidade: me vejo numa posição pré-hollywoodiana. Sou um diretor contratado por uma produtora, desenvolvendo uma linha de filmes, linha essa que está sendo criada à medida que são feitos. Exemplo: *Gente fina* não foi um estouro, mas fez sucesso e dinheiro. [...] Enfim, posso ter flexibilidade para fazer tudo isso ao mesmo tempo porque meu cinema não é cultural, no sentido de saber acumulado, de compromisso intelectual ou desenvolvimento de teses. Hoje, como profissional de cinema, com um filme de sucesso de bilheteira e sem parar de trabalhar, tenho outro prestígio. Mas sei que, ao mesmo tempo em que desprezo os álibis intelectuais, sou facilmente rotulado. O que importa é que eu tenho coragem (Alencar, 1978, p. 2).

Décadas depois, o termo “pornoçangada” volta a ser usado por Newton Cannito e Marcos Takeda no catálogo da mostra *Cineastas Brasileiros: Antonio Calmon*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2003. Segundo os autores, a expressão designa uma pornochanchada levada ao limite de seus próprios códigos, com um subtexto crítico e contestador frequentemente desconsiderado pela intelectualidade do período. A leitura privilegia filmes como *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, nos quais Calmon recorre à comédia erótica para satirizar a sociedade brasileira, ironizar a elite e expor contradições sociais. O uso do termo em contexto institucional ajuda a situar a posição fronteiriça do cineasta entre o cinema popular e o circuito oficial, bem como sua aposta na linguagem acessível como forma de crítica social.

Para compreender melhor *Gente fina é outra coisa* (1977), convém cotejá-lo com outros filmes do ciclo erótico-popular que, embora se apresentassem como transgressores, ainda reproduziam convenções narrativas e imaginários herdados do cinema comercial anterior. Um exemplo é *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello, construído em três episódios independentes. O filme articula humor e erotismo dentro de situações domésticas que reiteram estereótipos de gênero e classe: a erotização do corpo feminino, a hierarquia entre patrões e empregados e a marginalização de personagens racializados compõem um quadro que reflete tanto as fantasias quanto os limites culturais do período. Em

boa parte das comédias eróticas da época, a desigualdade social é abordada de modo caricatural e reduzida a elemento de entretenimento. O riso reitera a ordem existente, neutralizando os conflitos presentes nas relações de classe e gênero. Em diálogo com esse repertório, *Gente fina é outra coisa* altera convenções da pornochanchada, articulando o apelo erótico à observação dos costumes e à crítica do comportamento burguês. Na “pornoçangada” de Calmon, o diretor utiliza o humor como instrumento de exposição social, sem abrir mão do diálogo com o público.

O próximo capítulo analisa *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, examinando como determinadas escolhas narrativas e estratégias de humor, embora se afastem das fórmulas do gênero, retomam traços recorrentes que limitam o alcance subversivo da proposta.

A crítica à burguesia carioca, presente em *Gente fina é outra coisa* continua em *O bom marido* (1978), escrito por Pedro Carlos Rovai, Antonio Calmon e Leopoldo Serran. O filme recorre a um tom escrachado para explorar os dilemas morais de uma elite hipócrita em franca submissão ao capital estrangeiro.

Entre as poucas resenhas publicadas à época, destaca-se a de Edmar Pereira, no *Jornal da Tarde* de 12 de outubro de 1978, pelo modo como lê os efeitos dissonantes do filme. Para o crítico, trata-se de uma obra “estúpida e grotesca – mas de um grotesco autêntico e não de imitação.” A formulação oscila entre a reprovação moralista e o escracho. O grotesco expõe personagens e situações ao ridículo por meio do exagero e de soluções cômicas diretas. Em *O bom marido*, a sátira recorre às convenções do gênero sem encaminhar desfechos conciliatórios. A aposta no “grotesco autêntico”, como defende o crítico, impede que o filme se ajuste por completo à fórmula e preserva o incômodo como parte de sua experiência cômica.

A partir do referido texto, é possível perceber que o filme provocava desconforto já em seu lançamento. Tal reação decorre do modo como o grotesco é mobilizado como vetor de acirramento crítico, fazendo do excesso um procedimento expressivo. Sua resenha antecipa o núcleo do impasse presente na obra de Calmon, em que a tentativa de afastamento das convenções da pornochanchada vem acompanhada do recurso a elementos que reiteram clichês e estereótipos. O comentário delimita um filme que busca renovação formal, mas permanece parcialmente preso às convenções que procura questionar.

Em *Nos embalos de Ipanema* (1979), Calmon conclui sua trilogia não oficial sobre os conflitos de classe no Brasil. O filme acompanha Toquinho, jovem pobre do subúrbio carioca que vive com a mãe e a irmã e sonha em surfar no Havaí. Após se envolver com uma garota rica, aceita o apoio de André, homem mais velho interessado em rapazes. Seduzido por promessas de ascensão, passa a manter relações de interesse, o que rompe seus vínculos afetivos

e o aproxima da prostituição. A narrativa combina humor e erotismo com uma crítica direta à estratificação social.

O roteiro, inicialmente escrito por Armando Costa e Leopoldo Serran para episódios dirigidos por Luiz Carlos Barreto, foi reformulado por Pedro Carlos Rovai e Calmon. A transformação do protagonista em um jovem suburbano procurou aproximar a trama de uma experiência social específica e contou com a entrada de Sylvan Paezzo no grupo de roteiristas. Após a desistência de Barreto, Calmon assumiu a direção e deu à história uma leitura própria, coerente com o viés crítico que caracteriza seus filmes do período. A última obra da trilogia traz um desfecho mais pessimista, de tom amoral, que intensifica a crítica às estruturas sociais brasileiras.

Embora o filme traga traços nítidos de seu ponto de vista pessoal, Calmon rejeita a ideia de uma “postura autoral” nos moldes do cinema de arte e mantém distância do paradigma cinemanovista. Em entrevista ao *Lampião da Esquina*, em junho de 1979, afirma:

[...] faço filmes para a massa, consumo. O problema é que faço uma pesquisa de linguagem, porque fazer um filme que seja coerente comigo e que, ao mesmo tempo, atinja o grande público, é, no mínimo, uma experiência de vanguarda. [...] quando a gente se dispõe a fazer uma coisa nova, as primeiras reações são sempre contrárias. [...] Então esse negócio de pornochanchada também é, de certa forma, uma coisa que eu assumo [...]. O fato é que a maioria dos intelectuais tem um certo pudor em assumir a coisa cafona nossa – quer dizer, a própria brasilidade. [...] fenômenos como a pornochanchada, por exemplo, são rejeitados pela elite, porque perturbam, porque têm a ver com a atualidade (Silva; Costa, 1979, p. 11).

Estigmatizada por parte da crítica, a pornochanchada não era vista como um espaço aceitável para um cineasta oriundo da efervescência cultural dos anos 1960 e ligado, no início da trajetória, ao Cinema Novo. Por isso, os rumos adotados pelo diretor passaram a despertar desconfiança recorrente. Em resposta às críticas, ele ressaltou uma formação estética distinta – “do pop para cá” –, marcando distância do universo cinemanovista. Também sustentou a pornochanchada como expressão popular capaz de incorporar traços da sociedade brasileira, razão pela qual encontrava resistência entre setores da intelectualidade.

Após o ciclo das pornochanchadas realizadas em parceria com Pedro Carlos Rovai, a trajetória de Antonio Calmon seguiu explorando os conflitos entre mercado, autoria e crítica social. Em *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), coescrito com Leopoldo Serran e produzido por Jece Valadão, o diretor retoma o enfrentamento da violência de Estado e da corrupção institucional ao narrar a história do policial Mariel Mariscott, líder do Esquadrão da Morte. O filme foi rotulado por parte da crítica como “de direita”, em razão da estilização narrativa e da

centralidade atribuída à figura do matador. O cineasta respondeu a essas acusações afirmando que a obra expunha os impulsos mais brutais e contraditórios da sociedade brasileira por meio de sua própria sordidez. Mesmo distante do cinema político “oficial”, o filme reitera sua recusa a uma arte submissa aos modelos de engajamento institucionalizado.

Após *Eu matei Lúcio Flávio*, Antonio Calmon e Jece Valadão voltaram a colaborar em *O torturador* (1981), sátira política ambientada em um país fictício da América Latina, governado pelo ditador Emiliano Borges (Ary Fontoura). Seu homem de confiança é Herman Stahl (Rodolfo Arena), ex-nazista condenado em Nuremberg. Dois mercenários (Jece Valadão e Otávio Augusto) são contratados por um grupo de judeus sionistas para capturá-lo. Produzido com poucos recursos, o filme dialoga com o universo do *nazisploitation*¹⁹, apostando em uma estilização exagerada da violência política e do autoritarismo, com cenas que parodiam regimes de exceção e clichês do cinema de ação e espionagem.

No mesmo período, Calmon dirigiu *Terror e êxtase* (1980), adaptação do romance de José Carlos Oliveira. A narrativa acompanha o criminoso Mil e Um (Roberto Bonfim), envolvido com Leninha (Denise Dumont), jovem de classe alta dependente de drogas. O sequestro de Betinho (André De Biase), amigo de Leninha, desencadeia uma escalada de violência. O filme retoma a crítica social presente nas pornochanchadas, agora voltada para a violência urbana, com a periferia tratada como espaço de fetiche e inquietação.

Ainda em 1981, o diretor realizou *A Mulher Sensual*, estrelado por Helena Ramos, obra que ele próprio qualificaria, anos depois, como uma experiência frustrante. Traços de sua fase anterior, como o interesse por transformações sociais, o recurso à cultura pop e a atenção à juventude, reapareceram em *Menino do rio* (1982) e *Garota dourada* (1984), produções voltadas ao público jovem e ambientadas no universo do surfe e do rock. O êxito desses filmes viabilizou sua entrada na televisão, primeiro com o seriado *Armação ilimitada* (1985–1988) e, depois, com novelas como *Top model* (1989) e *Vamp* (1991). A partir de então, o diretor passou a se dedicar prioritariamente à teledramaturgia, afastando-se da direção de longas-metragens.

Presente em diferentes espaços de exibição e circulação, o trabalho de Calmon transita por linguagens variadas e formas híbridas de produção e difusão, condição que o situa fora das classificações mais correntes do cinema brasileiro do período.

¹⁹ O *nazisploitation* designa um desdobramento extremo do cinema de exploração europeu, caracterizado pelo uso do imaginário do nazismo como recurso de choque narrativo e visual. Tohill e Tombs (1995) situam o subgênero no interior de um modo de produção *exploitation*, marcado pela intensificação de práticas autoritárias e violentas, com forte ênfase na sexualização, privilegiando o impacto sensorial em detrimento de abordagens históricas ou analíticas mais rigorosas.

O percurso teórico examinado reformula a análise da cultura de massa, substituindo modelos centrados na homogeneização para perspectivas atentas às formas narrativas e às condições históricas de produção. As contribuições de Adorno e Horkheimer, Morin e Martín-Barbero permitem compreender o cinema como prática condicionada por dinâmicas industriais. No cinema comercial brasileiro dos anos 1970, a trajetória de Antonio Calmon se define pela relação entre a criação cinematográfica e as condições concretas de produção. Torna-se necessário examinar de que modo essas determinações incidem sobre a autoria no cinema comercial.

3. 2 Antonio Calmon entre arte e indústria

Desde sua origem, o cinema se constitui como forma cultural inseparável de sua dimensão industrial e do consumo de massa. A condição simultaneamente artística e comercial do cinema é pensada, no século XX, de modo decisivo pela Escola de Frankfurt, por meio da noção de Indústria Cultural. Por outro lado, as contribuições de Edgar Morin e Jesús Martín-Barbero abordam a cultura de massa em suas formas narrativas e em seus usos sociais e inscritos em condições históricas de produção.

A trajetória de Antonio Calmon permite observar essa questão em um contexto histórico específico. Sua entrada no cinema ocorre em um momento de mudanças nas formas de financiamento, quando a televisão já se firmava como concorrente direta e as comédias eróticas ampliavam sua presença na produção nacional. Seu percurso permite examinar como a autoria se define sob pressões de mercado no cinema comercial brasileiro dos anos 1970.

3.3 Panorama histórico do cinema e sua relação com o sistema capitalista

O alvorecer do século XX testemunhou o surgimento de uma invenção que transformou os modos de representação na modernidade: o cinema. Resultado direto das transformações econômicas e culturais impulsionadas pela Segunda Revolução Industrial, essa forma de expressão moderna emergiu como um fenômeno técnico e social profundamente entranhado nas dinâmicas do capitalismo nascente. Desde seus primórdios, o cinema afirmou-se simultaneamente como forma de manifestação cultural e mercadoria, reunindo espetáculo e consumo de massas.

No decorrer do século XIX, o crescimento acelerado das cidades e as inovações técnicas impulsionaram experimentações visuais voltadas à investigação do movimento. A fotografia expressava o fascínio moderno pela imagem e abria caminho para a busca por imagens em

movimento. De acordo com Ismail Xavier (2017, p. 28), tal processo resultou da “convergência entre a técnica fotográfica - apoiada em conhecimentos ópticos e químicos - e os estudos sobre a visão, em especial sobre seus mecanismos físico-fisiológicos”, que forneceram base técnico-científica para o registro e a projeção do movimento.

Com o aperfeiçoamento dos experimentos ligados à fotografia e à ótica, a invenção do cinematógrafo tornou-se possível. As primeiras produções cinematográficas foram exibidas ainda em 1895, em diferentes espaços voltados ao entretenimento popular. Flávia Cesarino da Costa (1995, p. 13–14) descreve que os filmes eram exibidos em feiras, teatros de variedades e *vaudevilles*, inserindo o cinema nos circuitos de cultura da massa urbana. Quanto ao conteúdo, a autora (1995, p. 17) destaca que durante a primeira década, a fronteira entre ficção e documentário permanecia tênue, com cenas cotidianas misturadas a reencenações históricas e catástrofes, sem distinção rigorosa entre ficção e realidade.

Os irmãos Lumière foram pioneiros ao exibir publicamente imagens do mundo em movimento, explorando o impacto visual da captação do real. Georges Méliès, ao assistir a essas projeções, percebeu o potencial do novo meio para além da reprodução documental. A partir de técnicas do ilusionismo e da cenografia teatral, desenvolveu uma vertente voltada ao encantamento visual e à exploração do fantástico, frequentemente identificada como “cinema de atrações.”

Segundo Duarte (2010), o cinema apenas se consolidou como experiência coletiva duradoura quando incorporou estruturas narrativas consagradas havia muito tempo na cultura popular, como os folhetins e romances de aventura. Antes disso, o cinema permanecia como curiosidade técnica e ainda não despertava vínculos emocionais duradouros no público.

A rápida expansão do cinema ocorreu em meio a resistências. Sua popularização gerou tanto entusiasmo quanto receios, sobretudo entre setores preocupados com seus efeitos morais. Xavier (2017, p. 29) sublinha que interesses econômicos impulsionaram o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, explorando o mito da “duplicação do mundo.” Nos Estados Unidos, multiplicaram-se produtoras voltadas às camadas trabalhadoras imigrantes, cujos filmes possuíam, muitas vezes, um viés moralizante e disciplinador (Duarte, 2010, p. 28).

A chegada de imigrantes judeus da Europa Central e Oriental alterou progressivamente o perfil da produção cinematográfica norte-americana. Inicialmente, muitos deles trabalhavam na exibição em *nickelodeons*²⁰ e enfrentaram o controle exercido pelo cartel liderado por Thomas Edison, que utilizava o sistema de patentes como instrumento de concentração

²⁰ *Nickelodeons* eram pequenas salas de exibição surgidas nos Estados Unidos no início do século XX, voltadas ao público popular e conhecidas pelo baixo preço dos ingressos, em geral entre cinco e dez centavos.

econômica. Como alternativa, a migração da produção foi decisiva, uma vez que incentivos econômicos e menor fiscalização favoreceram a expansão do setor. Ali consolidaram-se os grandes estúdios da indústria cinematográfica, e Hollywood afirmou-se como polo central da produção mundial. A organização industrial do setor incluiu a criação do *star system*, pelo qual atores passaram a ser promovidos como figuras públicas com biografias cuidadosamente moldadas. Para Cousins (2013, p. 43), tais estrelas exerceram forte impacto cultural ao encenar modelos de sucesso e glamour, mobilizando processos de identificação e projeção imaginária.

Paralelamente, o cinema desenvolveu uma linguagem própria, baseada em procedimentos narrativos e visuais que lhe conferiram autonomia expressiva. D. W. Griffith é frequentemente apontado como um dos nomes centrais na consolidação do cinema narrativo, especialmente a partir de *Intolerância* (1916), embora experiências igualmente relevantes tenham sido realizadas na Europa. Na Itália, *Cabíria* (1913), de Giovanni Pastrone, ampliou a escala estética e técnica da linguagem cinematográfica, evidenciando que sua consolidação envolveu múltiplos centros de experimentação (Cousins, 2013, p. 47–48).

A Primeira Guerra Mundial acelerou a hegemonia do cinema norte-americano, uma vez que a produção europeia foi drasticamente reduzida. DeFleur e Ball-Rokeach (1993, p. 95) apontam que os filmes norte-americanos, com narrativas de compreensão imediata, consolidaram-se como veículos centrais da cultura de massa global.

No desenvolvimento da análise, torna-se pertinente recorrer à definição de comunicação de massa formulada por Thompson (1998). Para o autor, a comunicação de massa caracteriza-se pela produção institucionalizada e pela difusão ampla de bens simbólicos, por meio de processos técnicos que transformam as formas culturais em mercadoria e as tornam disponíveis a públicos afastados das situações imediatas de recepção. A mercantilização decorrente confere uma dupla valoração às obras culturais, simultaneamente cultural e econômica.

Tais condições só se tornaram possíveis com o desenvolvimento do capitalismo industrial, que transformou profundamente os modos de produção e circulação da cultura. O cinema firmou-se, então, como prática artística e bem mercantil, com linguagem própria e produção submetida à estrutura capitalista. A circulação em larga escala, condicionada por critérios de rentabilidade e padronização, integrou a experiência moderna com a imagem e submeteu a criação artística à pressão de forças contraditórias. Frente a isso, a autoria cinematográfica se impõe como problema central em um campo de produção seriada e de mecanismos institucionais que delimitam os possíveis sentidos da obra.

As relações entre cultura de massa e produção industrial receberam diferentes interpretações ao longo do século XX. O debate teórico sobre o tema permite compreender os

condicionamentos impostos à criação e considerar os processos pelos quais os produtos culturais chegam ao público e são apropriados socialmente. A discussão fornece elementos para pensar a autoria de Antonio Calmon no cinema comercial brasileiro.

3.4 Cultura de massa entre indústria, criação e mediações

O desencantamento europeu das primeiras décadas do século XX impulsionou o surgimento de novas formas de crítica à modernidade ocidental. Em 1924, na cidade de Frankfurt, na Alemanha, constituiu-se o Instituto para a Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), voltado ao esforço de compreender teoricamente os impasses históricos do capitalismo avançado. O instituto reuniu pensadores do marxismo heterodoxo e se firmou como núcleo de elaboração crítica, em diálogo com a filosofia, a sociologia, a psicanálise e a estética. Distante do modelo da teoria tradicional e em oposição aos dogmas do marxismo ortodoxo, os pensadores do instituto propuseram uma abordagem crítica voltada à análise dos modos de dominação presentes na cultura e nas formas de racionalidade da sociedade burguesa moderna.

Entre as diferentes frentes de investigação desenvolvidas pelo Instituto de Frankfurt, interessam particularmente as contribuições de Max Horkheimer e Theodor Adorno à formulação do conceito de indústria cultural. Coube a eles sistematizar uma crítica articulada à denúncia da colonização da consciência pela racionalidade técnica. Desde a década de 1930, identificavam o papel crescente do entretenimento na vida cotidiana das massas urbanas. O cinema, a música popular e o rádio ganhavam centralidade como formas de encantamento e dispersão afetiva. Ainda que enfrentasse resistência de setores moralmente conservadores, a cultura de massas integrava-se às estratégias do capitalismo monopolista como meio de ocupar o tempo livre e neutralizar possíveis simpatias pelas correntes socialistas ainda ativas no período (Duarte, 2010, p. 41).

Após serem forçados ao exílio em decorrência da perseguição nazista a intelectuais judeus e marxistas, Horkheimer e Adorno entraram em contato direto com a indústria cultural norte-americana. A experiência do exílio teve papel decisivo na elaboração do ensaio “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”, incluído em *Dialética do esclarecimento* (1947), no qual os autores desenvolveram suas principais formulações teóricas sobre o tema. O progresso técnico integrou processos de controle e reprodução econômica, sem produzir ampliação correspondente da autonomia individual. Consequentemente, a cultura é transformada em mercadoria.

O cinema hollywoodiano contribui para a reprodução da ordem social ao revesti-la de entretenimento. Horkheimer e Adorno (2011, p. 183) afirmam que “automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercute sobre a própria injustiça a que servia”, ao indicar a técnica como engrenagem da dominação. A padronização e a produção em série, características centrais da indústria cultural, refletem seu papel na dinâmica econômica vigente. Em tal configuração, a cultura perde seu estatuto expressivo, apagando conflitos e necessidades que poderiam romper com o consenso imposto.

No ensaio, Adorno e Horkheimer aproximam o cinema de Hollywood da propaganda nazista. Para eles, trata-se de expressões distintas de um mesmo movimento histórico, o do capitalismo monopolista em processo de mundialização, que pode assumir formas liberais ou autoritárias. Em consonância com essa leitura, Jeffries (2018, p. 237) assinala que tanto a UFA²¹ quanto os estúdios hollywoodianos mobilizavam imagens da natureza e representações estereotipadas da vida humana para promover o *status quo*. Repetem-se, então, fórmulas narrativas como a glorificação da vida familiar, os ritmos cíclicos e os “bebês eternamente rindo nas revistas” ou a “máquina do jazz martelando para sempre.” O objetivo era estabilizar o mundo social como ordem imutável e mascarar as contradições e violências da realidade por trás de uma aparência de harmonia e permanência.

A leitura crítica do funcionamento da indústria cultural levou os autores a formular uma recusa sistemática das formas culturais submetidas à estrutura de mercado. Em contraposição, propunham uma arte negativa, voltada à exposição das contradições sociais e à recusa de qualquer função afirmativa. Para Adorno, a arte moderna se configura como “uma promessa de felicidade” que, mesmo negando a promessa tradicionalmente atribuída à cultura, preserva a possibilidade de um mundo outro, precisamente por se opor à harmonização formal promovida pela cultura de massas (Jeffries, 2018, p. 243). A defesa de padrões estéticos elevados e da negatividade formal da arte moderna abriu espaço para leituras que identificaram nesse ponto um possível viés elitista. A ênfase na autonomia estética dificultava o reconhecimento da densidade cultural presente nas práticas populares. Somava-se a isso uma concepção homogeneizante da recepção, pensada como reação passiva de uma massa indistinta e manipulável, incapaz de interpretar ou ressignificar os produtos que consome. No horizonte teórico dos autores, os produtos da indústria cultural eram concebidos como prolongamento da dominação, com pouca margem para conflito ou questionamento.

²¹ Sigla de Universum Film AG, importante companhia cinematográfica alemã fundada em 1917, com papel central na produção e na circulação de filmes durante a República de Weimar e, posteriormente, no nazismo.

Embora apresente limites conceituais e uma visão rígida e pessimista da cultura de massa, a teoria de Adorno e Horkheimer ainda oferece ferramentas relevantes para a reflexão sobre a indústria cultural. A leitura crítica da mercantilização da cultura ilumina os mecanismos que ajustam determinadas formas culturais às exigências da reprodução social. Os autores mostram que certas obras repetem fórmulas e perdem potência expressiva quando absorvidas por dinâmicas comerciais, o que mantém atual a força crítica da teoria.

Edgar Morin parte desse mesmo problema, mas propõe outra leitura da cultura de massa. Em *Cultura de massas no século XX*, o autor descreve a emergência da *mass culture* como fenômeno histórico nascido da produção industrial e das técnicas ampliadas de difusão, situando-o na modernidade capitalista:

produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.) (Morin, 1997, p. 14).

À primeira vista, a definição apresentada por Morin guarda proximidade com a crítica frankfurtiana à cultura de massa. A diferença central, porém, está na compreensão da cultura de massa industrializada como um sistema cultural em concorrência com outras tradições sociais:

[...] a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas (Morin, 1997, p. 15-16).

Morin se afasta análises centradas apenas na mensuração dos efeitos das mensagens e na imagem de uma audiência passiva. A cultura de massa participa do cotidiano e do imaginário social, o que permite examinar sua relação com tradições coletivas já existentes. Na cultura nacional, por exemplo, a escola transmite experiências do passado nas quais os sujeitos se projetam em figuras como heróis da pátria e imagens idealizadas da nação, alimentando expectativas de pertencimento e lealdade.

Embora cumpra função econômica, a indústria cultural não elimina variações incompatíveis com a ideia de um sistema homogêneo e fechado. Intelectuais antes situados à margem do mercado ingressaram nos circuitos produtivos e deram forma a espaços permeáveis, em que saberes e competências obedecem a critérios industriais. O resultado são diferenças na produção cultural, com graus distintos de invenção e marcas autorais. Por isso, a leitura da

cultura de massa requer atenção às mediações concretas e ao exame situado das condições de produção, evitando leituras abstratas e generalizantes.

Atento às mediações, o autor examina o funcionamento interno da indústria cultural. A produção cultural industrializada responde a critérios técnicos e administrativos, mas depende, segundo o autor, de algum grau de invenção formal. Diferentemente de outros setores industriais, a cultura de massa requer renovação de temas e formas para preservar sua capacidade de adesão. Procedimentos padronizados de produção coexistem com estratégias de diferenciação dos produtos oferecidos ao público. A repetição garante reconhecimento, enquanto a introdução de novidades alimenta a continuidade do consumo. Morin identifica o núcleo dinâmico da cultura de massa na relação entre regularidade industrial e singularização das obras.

A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antiéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade. Esse paradoxo é de tal ordem que se pode perguntar de que modo é possível uma organização burocrático-industrial da cultura (Morin, 1997, p. 25-26).

O autor compreende a cultura de massa como um sistema que combina esquemas narrativos recorrentes e mecanismos de diferenciação voltados à renovação da experiência do público, no qual convivem convenções padronizadas e exigências de invenção que dão forma à indústria cultural. Tal convivência está presente na própria estrutura do sistema industrial. Morin afirma que “em determinado momento precisa-se de mais, precisa-se de invenção. É aqui que a produção não chega a abafar a criação, que a burocracia é obrigada a procurar a invenção, que o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela realidade” (1997, p. 26), o que assinala um limite estrutural à racionalização técnica da criação cultural. Soluções inventivas preservam a eficácia expressiva dos produtos, asseguram a continuidade do consumo e mostram que a produção cultural, embora submetida a padrões industriais rígidos, admite variações formais e marcas de singularidade em certos produtos da cultura de massa.

Padrões técnico-formais próprios da racionalidade industrial encontram limites diante das exigências da circulação cultural. Morin observa que “a burocracia é obrigada a procurar a invenção, e a rigidez se detém para ser aperfeiçoada pela realidade” (1997, p. 26). A criação integra o processo produtivo como requisito prático de continuidade e responde a imperativos industriais, em um contexto em que padronização e variações controladas coexistem.

A noção de “autonomia relativa” da criação corresponde às exigências do próprio processo produtivo. O termo designa ajustes formais necessários para que a produção preserve sua capacidade de adesão e renove seus repertórios expressivos. A invenção se impõe como exigência interna da indústria cultural quando a repetição se aproxima da saturação.

O diagnóstico apresentado tem implicações metodológicas diretas. Morin recusa a oposição rígida entre criação e indústria e compreende as contradições do sistema como parte constitutiva da cultura de massa. A inovação é mobilizada quando a repetição compromete a eficácia cultural dos produtos, em resposta simultânea a demandas de mercado e a transformações do imaginário coletivo, nos limites do controle técnico e administrativo.

A discussão sobre a cultura de massa encontra outro desenvolvimento na obra de Jesús Martín-Barbero, cuja reflexão considera as particularidades históricas e culturais da América Latina. O autor parte de uma crítica aos pressupostos da teoria crítica e propõe outra perspectiva sobre os processos comunicativos, na qual a produção perde centralidade e os modos de recepção e apropriação social dos conteúdos midiáticos ganham primeiro plano. A conhecida passagem “dos meios às mediações” altera o entendimento da cultura de massa e destaca a centralidade das práticas cotidianas, por meio das quais os significados adquirem novos usos e sentidos. Martín-Barbero destaca as mudanças teóricas e ideológicas em curso na América Latina, impulsionadas por críticas aos modelos dominantes de análise e pela valorização das expressões culturais de grupos historicamente marginalizados:

Faz-se necessário, no entanto, abordá-los em sua forma, explicitá-los, esclarecer o movimento que, dissolvendo pseudo-objetos teóricos e implodindo com as inércias ideológicas, vem se desenvolvendo na América Latina nos últimos anos: a investigação sobre os processos de constituição do massivo a partir das transformações nas culturas subalternas. [...] Assim, o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais (Martín-Barbero, 1997, p. 258).

Dessa forma, a abordagem de Martín-Barbero questiona a aplicação de categorias analíticas herdadas das teorias europeias da comunicação. Ele se afasta da leitura que entende a cultura de massa como simples efeito da produção industrial e volta-se para os circuitos populares de recepção, considerando as narrativas orais e as redes de sociabilidade que modulam os modos locais de apropriação.

A teoria de Jesús Martín-Barbero parte das condições históricas da América Latina, onde os processos de modernização ocorreram de modo desigual e externo às dinâmicas sociais

locais. Em vez de conceber um percurso contínuo entre tradição e progresso, o autor argumenta que a modernidade se impôs por meio de mecanismos de disciplinamento cultural, que enfraqueceram formas autônomas de ordenação da vida e impuseram novas rotinas produtivas. O conceito de enculturação se refere à introdução compulsória de práticas culturais vinculadas ao capitalismo industrial, acompanhadas do enfraquecimento das formas comunitárias de convivência e de transmissão de saberes. O autor aponta que “o que o capitalismo destruiu era não só um modo de trabalhar, mas seu modo inteiro de viver” (Martín-Barbero, 1997, p. 135). Diante da imposição da modernização, a cultura se define como território de disputas enraizadas em memórias coletivas e em continuidades populares. A proposta de “ler a cultura em chave política e a política em chave de cultura” (p. 136) expressa uma perspectiva na qual comunicação e história se configuram como prática social.

A leitura das contradições da modernização latino-americana conduz Martín-Barbero à análise de expressões comunicacionais integradas à indústria cultural, mas próximas de tradições narrativas anteriores à modernização. O rádio, a telenovela e o melodrama têm lugar central na reflexão do autor sobre a comunicação na América Latina.

A música popular também fazia parte desses circuitos de comunicação e consumo cultural. Presente no rádio e na televisão, ela colocava um mesmo repertório em contato com públicos distintos e levava as canções para diferentes lugares e situações da vida cotidiana. A presença da música em diferentes espaços da vida cotidiana permite pensar a cultura de massa a partir dos caminhos pelos quais os repertórios culturais alcançam o público e são apropriados socialmente. No caso da pornochanchada, o cinema comercial recorria a repertórios difundidos por outros meios e familiares ao público, como canções e artistas de grande popularidade.

Tais formas combinam recursos herdados da oralidade, estruturas melodramáticas e técnicas industriais de produção, acionando repertórios afetivos e modos populares de dar forma à experiência. A recorrência desses dispositivos no cotidiano indica a presença de matrizes de recepção enraizadas na memória coletiva, permitindo compreendê-los como instâncias de mediação entre o passado vivido e as linguagens técnicas da modernidade comunicacional.

Com base na reflexão proposta por Martín-Barbero, privilegia-se a telenovela como objeto de análise, em razão de seu papel estratégico na conformação das formas de ver e sentir na América Latina. A telenovela herda do folhetim²² convenções melodramáticas e atualiza narrativas oriundas da oralidade e dos códigos do reconhecimento popular, situando-se como

²² Narrativa ficcional publicada em capítulos nos jornais do século XIX, marcada por tramas sentimentais e estrutura seriada. Tornou-se matriz para formas narrativas populares como a telenovela.

mediação entre repertórios culturais enraizados e os dispositivos técnico-industriais da comunicação de massa.

A genealogia cultural da telenovela encontra no folhetim uma matriz narrativa fundamental, na qual se manifestam disputas entre hegemonia e apropriação popular. Propor o folhetim como fato cultural, escreve Martín-Barbero, significa abandonar o mito da escritura e abrir a história à multiplicidade das experiências literárias (1997, p. 170). Inserido em uma engrenagem comercial que altera a relação entre produção e recepção, o folhetim participa do início de um processo de reconhecimento cultural das classes populares, que, como afirma o autor, “só alcançam a literatura mediante uma operação comercial [...] mas o folhetim, de qualquer modo, vai falar de uma experiência cultural que inicia aí o caminho de seu reconhecimento” (p. 171). Esse entrelaçamento entre reconhecimento cultural das classes populares e circuitos industriais persiste no melodrama televisivo, onde memórias coletivas e dinâmicas industriais de produção cultural se encontram.

Uma das questões centrais da reflexão sobre a telenovela diz respeito ao que torna o folhetim uma forma “popular”, considerando sua inserção plena nas engrenagens da indústria cultural. A resposta, inicialmente construída por contraste, visa desmontar o preconceito elitista que identifica a cultura popular com ignorância e trivialidade. O folhetim, argumenta o autor, oferece uma experiência literária acessível, construída a partir de repertórios narrativos anteriores, reconhecíveis por leitores com alguma experiência verbal, ainda que fora da tradição letrada. A força comunicativa do gênero decorre da mobilização de repertórios dessa natureza, capazes de produzir reconhecimento e adesão cultural.

Martín-Barbero denuncia a operação ideológica das elites culturais que identificam o valor artístico com a frieza emocional e a complexidade formal, rechaçando como “não literário” aquilo que mobiliza repertórios populares de experiência compartilhada. Em suas palavras, “há no elitismo uma secreta tendência a identificar o bom com o sério e o literariamente valioso com o emocionalmente frio” (Martín-Barbero, 1997, p. 189). A recusa do estatuto cultural da literatura de massa - materializada no folhetim - preserva barreiras culturais entre um “nós” ilustrado e um “outro” inferior.

O folhetim popular segue uma matriz cultural específica, conceituada como “narração primitiva.” Nela, o enredo se constrói por códigos rígidos e pela primazia da ação, em contraste com a sequência linear característica da literatura erudita. A construção vertical da história diferencia heróis e vilões e convoca o público a se engajar em julgamentos morais sobre os personagens e suas escolhas. Constitui-se um quadro de referências culturais que opõe o

cotidiano seguro e familiar ao mundo do perigo e do medo, permitindo ao espectador reconhecer padrões de valores e experiências sociais (Martín-Barbero, 1997, p. 189).

A ritualização narrativa ancora-se em arquétipos familiares à experiência cotidiana. No âmbito da “narração primitiva”, a narrativa estabelece vínculos com uma família de histórias, recorrendo a convenções narrativas que a distinguem da criação individualizada da obra singular. Dessa forma, a previsibilidade decorre da repetição e da codificação, enquanto a ritualização favorece o engajamento ao oferecer ao público um repertório reconhecível e reforçar a identificação coletiva (Martín-Barbero, 1997, p. 189).

O autor ressalta que os recursos técnicos do folhetim remetem a um modo próprio de narrar, para além de formatos industriais e estratégias comerciais (Martín-Barbero, 1997, p. 190). No plano do enredo, a narrativa prioriza a ação sobre a psicologia e segue o princípio do “e aí”, em lugar da progressão causal do “e portanto.” A sucessão de aventuras prolonga a narrativa e se justifica pela própria construção do enredo, ao mesmo tempo em que responde às dinâmicas produtivas e às expectativas do leitor. De modo complementar, a redundância entre episódios e o esquematismo moral dos personagens - heróis e vilões claramente definidos - ordenam a identificação e o reconhecimento do público. A repetição entre episódios e o esquematismo moral dos personagens também permitem compreender o folhetim como uma forma narrativa que responde às pressões industriais e produz reconhecimento coletivo (Martín-Barbero, 1997, p. 190).

Padrões narrativos semelhantes podem ser encontrados em outras expressões da indústria cultural, entre elas o cinema. A pornochanchada constrói suas histórias a partir de tipos sociais recorrentes e situações de forte impacto emocional, embora sem a centralidade institucional atribuída à telenovela. Personagens como o malandro sedutor, a esposa infiel ou a empregada provocadora retomam padrões dramáticos difundidos na cultura popular e atraem expectativas de reconhecimento e identificação coletiva.

Segundo Martín-Barbero, a matriz do “e aí”, própria do encadeamento episódico das narrativas populares, privilegia a sucessão de eventos sobre o aprofundamento psicológico e imprime à progressão do enredo uma comicidade erótica de efeito imediato. A pornochanchada absorve fluxos da cultura de massa e trabalha tradições narrativas por meio da repetição de elementos e do estímulo sensorial direto, fazendo coexistir formas populares de imaginação social e códigos audiovisuais da modernidade.

O percurso teórico examinado altera a análise da cultura de massa ao substituir modelos centrados na homogeneização por abordagens voltadas às condições históricas de produção e circulação cultural. As contribuições de Adorno e Horkheimer, Morin e Martín-Barbero

permitem compreender o cinema como prática inserida em dinâmicas industriais. A discussão que se segue tem a trajetória de Antonio Calmon como eixo para examinar, em termos teóricos, a constituição da autoria no cinema comercial brasileiro, com a pornochanchada no centro desse debate.

3.5 Autoria, mercado e mediações: o lugar de Calmon no cinema brasileiro

A figura do autor no cinema se consolida no pós-guerra, acompanhando transformações culturais e técnicas que ampliam os modos de expressão da linguagem audiovisual. Em 1948, Alexandre Astruc, crítico e ensaísta francês presente nos debates do período, publica no jornal *L'Écran Français* o artigo “Nascimento de uma nova vanguarda”, em que afirmava que o cinema estava se tornando um novo meio de expressão, à altura da pintura e do romance. Até então, o cinema era visto sobretudo como espetáculo e como prática dependente de convenções herdadas de outras artes, o que limitava sua autonomia expressiva (Marie, 2011, p. 33). Astruc afirma que “tais obras virão, elas verão o dia”, antecipando a ascensão de uma geração autoral e recusando os limites de um cinema reduzido ao entretenimento (Marie, 2011, p. 34).

Publicado em 1954, o artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, de François Truffaut, então crítico da *Cahiers du cinéma*, aprofunda o debate sobre a autoria cinematográfica. A crítica dirige-se ao que o autor denomina “tradição de qualidade”, formada por filmes ambiciosos, frequentemente premiados em festivais e realizados por cineastas como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara e René Clément. O ataque concentra-se nos roteiristas Jean Aurenche e Pierre Bost, cujos roteiros literários, segundo Truffaut, diluiriam a especificidade da *mise-en-scène*. As obras criticadas são, em grande parte, adaptações de romances consagrados, cujo prestígio repousa na origem literária (Marie, 2011, p. 35).

O artigo de Truffaut está na origem de uma política mais sistemática de afirmação autoral, desenvolvida por outros críticos e futuros cineastas como Jean-Luc Godard, Éric Rohmer e Jacques Rivette. A *politique des auteurs* atribui ao diretor a autoria da obra cinematográfica e altera compreensões coletivas do processo criativo.

Três princípios definem a política. O primeiro afirma a autoria exclusiva do diretor, entendido como agente criativo central, ainda que o roteiro tenha outra assinatura. O segundo princípio entende a autoria como um estatuto seletivo, atribuído apenas a determinados cineastas - como Renoir, Bresson, Ophüls e Rossellini - e negado a outros, independentemente da recepção positiva de suas obras. O terceiro princípio atribui ao juízo crítico a tarefa de

reconhecer a coerência estilística e temática de uma obra ao longo de uma filmografia (Marie, 2011, p. 42).

Com a centralidade atribuída à *mise-en-scène*, a crítica cinematográfica passa a privilegiar a disposição do espaço, do tempo e a recorrência estilística como critérios de valorização, em detrimento do enredo ou do renome literário do roteiro. A mudança de critérios favorece a reavaliação de cineastas até então marginalizados pela crítica dominante, como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Fritz Lang, e fortalece a contestação da primazia de um cinema literário apoiado em adaptações consagradas.

A política dos autores consolidou o diretor como figura central da criação cinematográfica, fazendo do domínio da *mise-en-scène* a expressão de um olhar próprio. O diretor já não aparece como engrenagem de um processo fragmentado e adota a linguagem como responsabilidade pessoal. A revisão das relações entre criação e produção incentivou projetos mais pessoais e cinematografias nacionais interessadas em romper com o modelo industrial. Paralelamente, o novo regime excluiu formas narrativas híbridas e linguagens populares que não se adequavam ao ideal de unidade estilística. O protagonismo do diretor como autor orientou a apreciação crítica e a vida institucional do cinema. A difusão internacional desse modelo teve impacto direto sobre diversas cinematografias, incluindo as latino-americanas a partir dos anos 1960, com efeitos duradouros no cinema brasileiro.

Embora o Cinema Novo tenha buscado se afastar dos imperativos da indústria e afirmar uma linguagem autoral voltada à crítica social, sua consolidação alterou de forma decisiva o cenário crítico e institucional do cinema brasileiro. A figura do autor foi identificada por traços formais recorrentes e por uma posição intelectual reconhecida por editais, curadorias e crítica especializada. Com isso, obras narrativas híbridas ou próximas da cultura popular foram frequentemente relegadas a posições secundárias. A posição de Calmon se estabelece fora de tais parâmetros, recorrendo ao riso e ao erotismo em um cinema voltado ao consumo popular.

Após a formação inicial no movimento, o cineasta migrou para os circuitos comerciais e para gêneros considerados menores, respondendo às exigências do mercado cinematográfico. A mudança de rumo exigiu repensar critérios de autoria sem abdicar da perspectiva criativa. Depoimentos concedidos ao longo dos anos indicam o esforço de manter um projeto individual em um modelo voltado ao entretenimento e condicionado por demandas mercadológicas. O exame das declarações do cineasta permite investigar como o diretor elaborou uma noção de autoria em um cinema de linguagem popular e situado em um contexto de produção semi-industrial.

No *Jornal do Brasil*, em 25 de setembro de 1977, Calmon afirma não ter “uma preocupação autoral”, preferindo circular por diferentes gêneros e rejeitando a ideia de realizar um “filme definitivo.” O depoimento indica uma postura pragmática diante da profissão, centrada na continuidade do trabalho e no uso flexível das possibilidades narrativas. Apesar da diversidade de temas e formatos, suas pornochanchadas permitem observar recorrências formais e temáticas que serão examinadas na análise dos filmes.

Outros depoimentos confirmam a inserção do cineasta em um circuito assumidamente comercial, com margem para decisões criativas. O cineasta declara, em entrevista ao *Estado de Minas*, publicada em 25 de outubro de 1977: “não filmei *Gente Fina* à toa. Aceitei porque eu tinha controle da história, o argumento original foi inteiramente transformado por mim e fiquei também com a responsabilidade de escolher elenco e equipe técnica.” O comentário indica que, embora atuasse em um sistema regido por imperativos de mercado, o diretor dispunha de autonomia para intervir no roteiro e conduzir a produção. A parceria com o produtor Pedro Carlos Rovai favorecia maior espaço de decisão no circuito comercial. Em nova entrevista, concedida a Miriam Alencar em 26 de junho de 1978, Calmon retorna à questão, ao afirmar: “gostei da história e aceito a fazer qualquer coisa sem ser forçado a fazer concessões.” Nas pornochanchadas produzidas por Rovai, o diretor se apresenta como um profissional de confiança, com liberdade para conduzir escolhas narrativas e formais.

Em entrevista à revista *Lampião da Esquina*, em junho de 1979, Calmon comenta os bastidores da produção de *Nos embalos de Ipanema* e esclarece que o projeto não foi originalmente concebido por ele. Ainda assim, segundo o cineasta, sua intervenção redefiniu o projeto, do protagonista transformado em “surfista de subúrbio” ao clímax do filme. Embora o roteiro original fosse de Leopoldo Serran e Armando Costa, as mudanças na trama e no protagonista - ao transferir o eixo do surfe alienado da Zona Sul para um jovem suburbano em busca de ascensão - correspondem a um procedimento recorrente na filmografia de Calmon. O próprio diretor observa, na mesma entrevista, que o roteiro era “muito Disneylândia” e que o filme carecia de um “lado mais maldito.” A decisão de assumir a direção após a saída de Luís Carlos Barreto, favorecida pela confiança estabelecida com Pedro Carlos Rovai, sugere um modelo de produção que admitia autonomia criativa e flexibilidade narrativa em um circuito comercial. Por fim, ele comenta que possuía com Rovai “uma sociedade que era um projeto a longo prazo” traduzindo o grau de afinidade entre diretor e produtor, apontando para a existência de margem para afirmação estilística, apesar das limitações estruturais.

Para compreender a dinâmica da parceria entre diretor e produtor, convém considerar a forma como Pedro Carlos Rovai descreve sua atuação no processo criativo. Em depoimento concedido à *Revista Sinopse*, em 2000, o produtor afirma:

Como produtor, participo diretamente de toda a criação, concentrando minha atenção e meu esforço na escolha do argumento, no aprimoramento exaustivo do roteiro, na escolha do elenco, na avaliação rigorosa do copião depois de cada dia de filmagem, na exploração de todas as possibilidades de edição. Meu relacionamento com o diretor é tenso e produtivo. Opino, debato, discuto, topo a briga em busca desses três valores: força da comunicação, clareza da narração e forma técnica do filme (Cannito, 2000, p. 85).

O depoimento delinea um modelo de produção no qual o produtor trabalha como instância central de mediação criativa. A autonomia concedida aos diretores, como no caso de Calmon, dependia de critérios de comunicação narrativa e rigor técnico. O controle exercido por Rovai não eliminava a iniciativa autoral, desde que compatível com um cinema acessível narrativa e esteticamente. A relação entre liberdade e supervisão possuía a forma de uma colaboração funcional, apoiada em negociação contínua e objetivos comuns.

Em entrevista à revista *Cinema em Close up*, no ano de 1976, Pedro Carlos Rovai expõe sua visão sobre o papel do produtor e sobre os impasses do cinema brasileiro. Critica a tentativa de alguns grupos - em especial os diretores do Cinema Novo - de impor uma concepção autorreferente de cinema, distante da experiência cotidiana e presa a critérios restritivos de avaliação. Em oposição, defende um cinema voltado ao espectador comum e aberto a linguagens de circulação ampla. Para Rovai, a chanchada e a pornochanchada constituíam uma forma de dar visibilidade à realidade nacional:

A chanchada está dentro da nossa realidade. A arquitetura brasileira, por exemplo, é uma chanchada, a especulação imobiliária é uma chanchada. Em todos os setores da vida brasileira, esplendem a mediocridade, o oportunismo. Mas no cinema, não, não pode. O cinema tem que ser a vitrine do país, os cineastas brasileiros têm que fazer O GRANDE FILME. Acho essa uma posição reacionária. [...] Porque tudo isso junto dá uma visão de país. Por que toda essa restrição? [...] Penso no pessoal que come arroz e feijão, imagino-o pegando um trem da Central para assistir a um filme intelectualizado [...]. Tenho visto filmes estrangeiros que mostram toda inquietação, toda maneira de ser do povo do lugar [...]. No Brasil, tenho notado uma certa incapacidade do cineasta de fazer isso. Há muito cinema para aficionados. [...] Há qualquer coisa que nos asfixia (Rovai, 1976, p. 25).

Em outro momento da entrevista, Rovai aborda a relação dos cineastas com a censura e critica a transformação da noção de “realidade permitida” em justificativa para a inércia

produtiva. Para ele, a estagnação do cinema brasileiro se relacionava à dificuldade de manter práticas regulares de trabalho e experimentação. Embora reconheça o Cinema Novo como um movimento “genial”, aponta seu distanciamento progressivo do público e a dependência de um regime de subsídios e autorreferência. De modo inverso, Rovai defende uma prática cinematográfica voltada às condições concretas de produção, capaz de estabelecer aproximações com a realidade social por meio de formas populares e despojadas. Seu argumento se expressa na seguinte passagem:

Onde começam os problemas? Onde, efetivamente, você pode dizer que será tolhido? É preciso experimentar, a aprofundar, até sentir. Em minhas fitas, em um ou outro momento, faço um ensaio, faço mais criativo. Temos que nos empenhar por esse caminho, que é o que temos. Temos que nos tornarmos mais consistentes (Rovai, 1976, p. 25).

Rovai evita idealizações e reconhece em seus próprios filmes tentativas pontuais de elaboração autoral. Nos comentários sobre duas de suas produções, indica o esforço de aproximar as narrativas de temas do cotidiano brasileiro. Os filmes que produz trabalham com personagens socialmente localizados, cujas experiências passam por frustrações e por condições difíceis de sobrevivência. Segundo ele, tal escolha permitia construir figuras reconhecíveis da classe média urbana, permeada por conflitos entre aspirações de ascensão e limites impostos pela realidade. Apesar das falhas em certos resultados - como a diluição do conteúdo crítico por elementos de espetáculo -, Rovai preserva a presença de uma intenção de leitura social. A seguir, seu comentário sobre *Ainda agarro essa vizinha* (1974) e *Os mansos* (1972)

Minhas fitas nunca giram em torno de algo artificial. Elas têm sempre uma constante, um tema ligado a uma realidade brasileira. [...] Em *Ainda Agarro Essa Vizinha*, trata-se dos marginais da classe média [...] o que cria uma psicologia do quebra-galho, do jeitinho, e uma certa solidariedade entre eles. [...] Há, embrionariamente, nesse filme, uma interpretação da realidade brasileira. *Os Mansos* segue a mesma linha [...] Tudo isso é dito numa linguagem bem popular, mas em nada anula a verdade da corrupção, do poder do dinheiro sobre a consciência e a moral (Rovai, 1976, p. 25).

A convergência entre o pensamento cinematográfico de Calmon e a prática produtiva de Rovai favoreceu um ambiente de trabalho de interlocução e decisão criativa. Produtor e cineasta defendiam um cinema acessível, voltado a personagens situados no cotidiano urbano e a narrativas construídas a partir de experiências reconhecíveis do público. A afinidade entre as duas visões permitiu que o diretor atuasse com relativa autonomia nos projetos desenvolvidos

sob a produção de Rovai, inclusive quando não era responsável pela concepção original da obra. O produtor estimulava o desenvolvimento de roteiros que incorporassem escolhas do diretor, desde que compatíveis com critérios de comunicação popular e viabilidade comercial.

Tal dinâmica colaborativa se manifesta de modo exemplar em *Nos embalos de Ipanema* (1979). Diante da indefinição do núcleo narrativo da personagem da “namoradinha do subúrbio”, Calmon reestruturou sua trajetória, propondo um desenvolvimento entre ascensão social e desencanto crítico. A intervenção solucionava impasses do roteiro e acrescentava uma leitura própria sobre estratégias de sobrevivência em espaços socialmente marcados. Na entrevista ao *Lampião da Esquina*, ele afirma:

fui eu que escrevi toda a coisa da namoradinha do subúrbio, Ninguém sabia como resolver esse personagem por uma falta de parti-pris: Leopoldo e Armando têm uma formação marxista, então pintava muito o negócio de o garoto se dar mal; a colaboração do Bigode era uma colaboração mais flower power, “Havaí” não tinha muito a ver; Rovai também não sabia o que queria; então eu desenvolvi uma história paralela com a menina; os dois sonham com a Zona Sul, mas ela é careta e ele desbundado; são duas trajetórias, que só se encontram quando ela saca que o esquema todo é corrupto, e que ele é que está certo. Ou seja, que no sistema em que vivem, e à margem como estão, um caminho é usar a própria beleza para sobreviver (Silva; Costa, 1979, p. 11).

A colaboração entre Calmon e Rovai permite observar como o cinema comercial brasileiro dos anos 1970 admitia margens relativas de liberdade criativa em um modelo de produção semi-industrial. Nessa perspectiva, a relação entre diretor e produtor conciliava critérios técnicos e financeiros a uma compreensão compartilhada da necessidade de construir narrativas comunicativas, com personagens reconhecíveis do cotidiano urbano e ajustadas às expectativas do público. Filmes como *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* representam adesão consciente aos formatos populares, acompanhada por intervenções localizadas na construção dos personagens e na condução das situações narrativas. Tais intervenções produzem diferenças perceptíveis no padrão da pornochanchada, sem abandonar sua estrutura básica, em consonância com as formulações de Edgar Morin sobre a coexistência entre repetição formal e diferenciação entre obras.

Para Morin (1997, p. 25), o sistema industrial se vale da padronização e da inovação, pois “a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas.” Para manter o interesse do público, o sistema cria variações controladas sobre matrizes narrativas conhecidas, preservando a reconhecibilidade formal por meio de ajustes pontuais. Calmon dirigiu seus filmes nessa perspectiva, mantendo a estrutura do gênero, mas propondo inovações. A margem de decisão assegurada por Pedro Carlos Rovai, que entendia o cinema como prática

comunicativa próxima da experiência popular, permitiu ao diretor conduzir essas escolhas dentro do circuito comercial.

Nos filmes do cineasta, a intervenção sobre os códigos da pornochanchada ocorre de maneira gradual e interna. O erotismo é utilizado como instrumento de leitura das diferenças sociais e das relações marcadas por hierarquias de classe e gênero, afastando-se de um tratamento moralizante:

O imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos [...] A indústria cultural persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos (Morin, 1997, p. 25).

Entre os temas recorrentes nas três obras analisadas, sobressai a expectativa de ascensão social, formulada como busca por reposicionamento na hierarquia socioeconômica. Tadeu, Afraninho e Toquinho, protagonistas dos três filmes, respectivamente, são personagens masculinos oriundos de segmentos populares que ensaiam estratégias de acesso a espaços de vantagem econômica e sexual. O apelo dos personagens junto ao público decorre da familiaridade dos perfis apresentados, que reúnem aspirações disseminadas nas camadas médias e populares da população urbana brasileira.

Embora trate da recepção do cinema norte-americano no final do século XIX, o diagnóstico de Jesús Martín-Barbero (1997) sobre os primeiros espectadores pode ser transposto para o contexto brasileiro da década de 1970. Segundo o autor, o vínculo com os personagens se estabelecia pela identificação direta com seus destinos, investidos de uma “realidade que transcendia a ideia de representação” (p. 198). De modo semelhante, os filmes mobilizam experiências compartilhadas em torno de expectativas subjetivas, nas quais a projeção de “viver os próprios sonhos” (p. 199) favorece a adesão do público. Entretanto, a ascensão prometida pela narrativa permanece circunscrita à experiência imaginada, enquanto os desfechos mantêm a vigência das barreiras estruturais e apresenta a hierarquia social como dado persistente no universo ficcional.

A aproximação entre público e protagonistas relaciona-se, em parte, à margem criativa que Calmon construiu em suas obras. Com apoio do produtor Pedro Carlos Rovai, o diretor imprime aos filmes uma leitura cética e mordaz do Brasil. Na entrevista ao *Lampião da Esquina*, afirma que “o Brasil é um país onde todo mundo se prostitui”, apontando a ausência de autonomia econômica e a sujeição a padrões externos. Para o cineasta, vender parafusos ou recorrer ao sexo como meio de sobrevivência integra um mesmo processo de adaptação forçada a uma ordem que transforma tudo em mercadoria. Tal perspectiva está presente nos três filmes

analisados e se manifesta nas trajetórias de personagens cujas tentativas de ascensão evidenciam os limites das promessas de emancipação e progresso. O erotismo é tratado sem moralismo e conduz a leitura das práticas cotidianas e profissionais.

No cinema de Calmon, as marcas autorais aparecem dentro do circuito comercial como tentativas de trabalhar signos reconhecíveis por um público amplo. Nesse ponto, é possível retomar Jesús Martín-Barbero (1997, p. 228), que observa como, na América Latina, “foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias”, ou seja, formas midiáticas amplamente difundidas serviram de veículo de expressão para experiências sociais compartilhadas. Embora a pornochanchada não se confunda com o projeto político do nacional-popular, é possível pensá-la como um campo de mediações em que temas difusos da vida cotidiana - como o trabalho doméstico e a mobilidade social - são dramatizados de maneira popular. O cineasta trabalha com figuras e situações que dão forma, de modo satírico e acessível, aos impasses vividos por diferentes segmentos das camadas urbanas brasileiras, especialmente nas relações entre elite e classes subalternas, em meio às transformações políticas e sociais do período.

A trajetória de Antonio Calmon permite repensar a noção de autoria cinematográfica a partir de sua inserção concreta no cinema comercial brasileiro dos anos 1970. Atuando em um circuito caracterizado por formatos populares e por expectativas de público, o diretor desenvolveu um modo de intervenção baseado em escolhas narrativas recorrentes e em procedimentos expressivos reconhecíveis no decorrer de sua filmografia. Diante disso, a autoria aparece como prática situada, produzida nas condições concretas de produção e nas negociações com o mercado e com a instância produtiva. Os filmes do cineasta apontam a possibilidade de leituras críticas e sociais em filmes produzidos na lógica da indústria cultural, sem abandonar os códigos do gênero nem com sua vocação comunicativa. Dessa forma, o percurso de Antonio Calmon constitui uma autoria praticada nas condições de produção, própria das dinâmicas do fazer cinematográfico.

4 ANÁLISE DOS FILMES

4.1 Metodologia da análise dos filmes

A metodologia da análise fílmica adotada parte de um objetivo central, desdobrado em duas frentes. Busca-se compreender quais críticas sociais estão presentes nas pornochanchadas *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* e, simultaneamente, identificar como tais críticas se expressam por meio de escolhas narrativas e estilísticas. Com isso, tornam-se visíveis marcas autorais de Antonio Calmon enquanto cineasta inserido na estrutura comercial do cinema erótico brasileiro da época, abrindo caminho para discutir a questão autoral na condução de obras de caráter popular e comercial.

Parte-se do entendimento de que o filme constitui um objeto cultural inscrito em seu tempo e aberto a múltiplas interpretações. Para isso, a perspectiva metodológica de Pierre Sorlin (1985) mostra-se produtiva ao afirmar que o filme, enquanto objeto cinematográfico, comporta diferentes leituras, cujos sentidos variam conforme o olhar do espectador e o contexto histórico, permitindo que a análise sociológica se apoie na diversidade de seus significados e em sua inscrição temporal. Segundo o autor, “o interesse do filme não consiste em ter ‘um sentido’, mas em constituir uma contribuição para múltiplas linhas de sentido” (1985, p. 49, tradução nossa). Na mesma direção, Sorlin sustenta que “é preciso tomar o filme em si mesmo, [...] retornar ao momento histórico, esclarecendo o exterior (os intercâmbios sociais) pelo interior (o microuniverso do filme)” (Sorlin, 1985, p. 38, tradução nossa).

A teoria de Sorlin é utilizada como referência metodológica flexível, orientando a leitura apenas na medida em que possibilita observar a relação entre formas cinematográficas e dinâmicas sociais, sem a adoção integral de seus pressupostos. Tal perspectiva favorece uma atenção aos contrastes internos das obras em sua relação com o tempo histórico, permitindo identificar sentidos em disputa nas cenas. No caso das pornochanchadas dirigidas por Antonio Calmon, é possível perceber como o erotismo incide sobre estruturas de classe, mesmo em filmes produzidos em função do entretenimento.

O cinema é compreendido como expressão histórica e cultural, uma vez que incorpora imagens de seu tempo e documenta formas de experiência coletiva. A leitura das pornochanchadas do cineasta parte do pressuposto de que tais filmes participaram da representação de uma sociedade marcada por conflitos entre normas sexuais consolidadas e a emergência de novos comportamentos, em um contexto de abertura política. Jacques Aumont *et al* (2017, p. 98) defendem que o filme deve ser pensado como instituição inserida em um

contexto sociocultural. Para os autores, analisar um filme implica interpretar sua relação com valores e imaginários do tempo de produção, inclusive por meio da maneira como emprega os recursos próprios da linguagem cinematográfica.

Dessa forma, adota-se a análise do conjunto das cenas como procedimento central, com atenção aos conflitos apresentados e às hierarquias sociais presentes na narrativa. *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* são compreendidos como expressões de dinâmicas sociais próprias do Brasil do final da década de 1970. Os títulos reelaboram conflitos ligados às hierarquias de classe por meio de procedimentos narrativos e visuais característicos do cinema popular. A análise situa as obras no panorama político e cultural do Rio de Janeiro do referido período, correspondente ao início do processo de abertura política no país.

Dentro do quadro analítico proposto, a centralidade dos procedimentos formais varia ao longo das obras. Em determinadas cenas, a *mise-en-scène*, o ritmo e os elementos sonoros participam da produção de sentido. Em outras, os diálogos e os conflitos sociais conduzem a progressão narrativa. O percurso analítico acompanha tais variações internas, permitindo examinar como humor e erotismo participam da elaboração das críticas sociais dos filmes.

O trabalho de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) oferece subsídios para compreender a narrativa e a forma fílmica, possibilitando uma análise estrutural da obra cinematográfica. Os autores chamam a atenção para o fato de que todo filme apresenta um estilo resultante das escolhas realizadas pelo diretor no processo de decupagem²³:

Cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas técnicas é o que chamaremos de estilo. [...]. Iremos perceber que o estilo fílmico interage com o sistema formal: num filme narrativo, as técnicas podem funcionar para dar progressão à cadeia de causa e efeito, criar paralelos, manipular as relações entre técnica e enredo, ou manter o fluxo de informações da narrativa. Mas alguns usos da técnica fílmica podem chamar a atenção para os padrões de estilo (Bordwell; Thompson, 2013, p. 203, grifo dos autores).

De origem francesa, o termo *mise-en-scène* significa “pôr em cena” e foi inicialmente aplicado à prática da direção teatral, sendo posteriormente estendido para o campo cinematográfico, onde passou a designar o controle do diretor sobre aquilo que aparece no quadro fílmico (Bordwell; Thompson, 2013, p. 205). A *mise-en-scène* abrange elementos como

²³ Decupagem é o processo de decompor um filme em suas unidades narrativas e visuais, descrevendo detalhadamente planos, cenas e sequências, a fim de compreender como elementos como enquadramento, montagem, diálogos, som e movimentos de câmera constroem sentidos e organizam a narrativa.

cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens, por meio dos quais o diretor organiza o evento para a câmera (Bordwell; Thompson, 2013, p. 267). Em *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema*, a *mise-en-scène* constitui o espaço no qual se dispõem hierarquias de classe e códigos morais em torno da sexualidade. A repetição de procedimentos semelhantes confere unidade autoral ao conjunto das pornochanchadas analisadas.

Como procedimento de análise, o percurso proposto por Bordwell e Thompson parte da segmentação do filme, compreendida como a divisão da obra em unidades menores correspondentes às cenas:

Para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme, é sempre uma boa ideia fazer a segmentação do filme. Segmentação nada mais é do que um esquema escrito do filme que o divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras e números consecutivos [...] Segmentar um filme nos permite não apenas perceber as similaridades e diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral (Bordwell; Thompson, 2013, p. 135).

A estrutura causal das obras constitui outro ponto central da análise narrativa. Bordwell e Thompson (2013) destacam que o encadeamento causal dos acontecimentos e a distribuição das informações narrativas orientam a compreensão do espectador. No cinema narrativo, a história se desenvolve a partir de relações causais entre eventos e personagens, cujas ações e reações estruturam o encadeamento dos acontecimentos. A análise volta-se para a composição narrativa e sobre as ações das personagens, com foco nas motivações dos protagonistas e nos conflitos que impulsionam o desenvolvimento do enredo. A montagem e o ritmo são tratados como componentes decisivos da experiência fílmica, contribuindo para a compreensão da dinâmica interna das obras e de sua relação com transformações nas convenções narrativas, perceptíveis no uso de elipses, variações rítmicas e soluções de continuidade. A atenção ao uso do som e da música considera o papel da trilha sonora na narrativa dos três filmes.

Outro eixo de análise concentra-se no humor e nas expectativas do público. A investigação volta-se aos procedimentos por meio dos quais o espectador é conduzido ao riso e às questões formuladas pelos filmes, examinando como se constroem horizontes de sentido e de que modo as soluções narrativas abrem espaço para ironia e contradições internas. Consideram-se, ainda, as variações introduzidas por Antonio Calmon em relação às convenções da pornochanchada, explorando a relação entre expectativa e resolução como recurso expressivo.

A dimensão erótica e cômica presente nos três filmes constitui elemento decisivo para a elaboração das críticas sociais e para a definição do estilo do cineasta. A atenção às relações de gênero e às dinâmicas de poder entre as personagens permite compreender como humor e erotismo dialogam com as convenções do gênero e revelam particularidades do olhar autoral de Antonio Calmon. As contribuições de Jacques Aumont (2017) oferecem instrumentos para a leitura da linguagem cinematográfica em relação ao conteúdo, especialmente no que diz respeito ao papel do humor e do erotismo como recursos narrativos presentes na composição das cenas e na produção de comentários críticos.

Finalmente, a metodologia adotada, apoiada nas contribuições de Pierre Sorlin, David Bordwell, Kristin Thompson e Jacques Aumont, propõe um enfoque integrado dos três filmes, atento às formas narrativas e ao modo como se relacionam em seu contexto histórico. A combinação desses referenciais teóricos permite compreender com maior precisão a construção estética e discursiva das obras e situar a trajetória autoral de Antonio Calmon no cinema brasileiro dos anos 1970.

4.2 *Gente fina é outra coisa* (1977)

Lançado em 26 de setembro de 1977, *Gente fina é outra coisa: uma comédia sem vergonha em três atos* é a primeira pornochanchada dirigida por Antonio Calmon e estrutura-se em três episódios interligados pela trajetória do personagem Tadeu. Os episódios são:

- 1º ato: "*A guerra da lagosta...* ou de como Tadeu provou que empregado também tem sexo";
- 2º ato: "*Chocolate ou morango?*... ou de como Tadeu ajudou Cecília a se vingar dos homens";
- 3º ato: "*O prêmio...* ou de como Tadeu apostou em uma e ganhou três."

Interpretado por Ney Santanna, o personagem conecta os diferentes núcleos e dá unidade aos conflitos apresentados em cada episódio. Ele corresponde a uma espécie de anti-herói, cuja presença desestabiliza o espaço doméstico burguês²⁴. Como empregado subalterno, Tadeu é explorado e desprezado, sobretudo por parte das patroas. A condição de migrante nordestino, vindo de Palmeira dos Índios, no interior de Alagoas, situa sua trajetória no circuito urbano do trabalho doméstico no Rio de Janeiro.

²⁴ Os termos "burguesia" e "elite" designam aqui o mesmo grupo social, caracterizado pelo controle do poder econômico e simbólico. A escolha de cada termo acompanha o foco analítico: "burguesia" é empregada quando a ênfase recai sobre relações de classe; "elite", quando o destaque incide sobre práticas de distinção. Não há, portanto, diferença conceitual entre as expressões.

O filme constrói sua trajetória sem recorrer a oposições rígidas entre virtudes e falhas, apresentando um personagem distante de esquemas maniqueístas. Moraes (2024, p. 9) assinala que Antonio Calmon constrói personagens “colocados à margem, mas os representou de maneira humana, apontando seus vícios e virtudes, não apenas como algo descontextualizado, mas como indivíduos que sofriam o peso de viver o cotidiano.” No conjunto das pornochanchadas dirigidas pelo cineasta, o autor destaca ainda que tais narrativas se estruturam a partir de “conflitos que ocorrem por meio das representações de poder [...] entre os personagens de classes sociais diferentes, bem como da representação da sexualidade dos personagens e de sua sagacidade ante os desafios que se deparam ao longo do enredo” (Moraes, 2024, p. 10).

Figura 1 - Cartaz do filme *Gente fina é outra coisa* (1977).



Fonte: Letterboxd. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/the-rich-are-something-else/>. Acesso em: 2 abr. 2026.

4.2.1 A guerra da lagosta

No primeiro ato de *Gente fina é outra coisa*, denominado *A guerra da lagosta* ambientado majoritariamente no apartamento do industrial Rogério (Paulo Villaça) e de sua

esposa Magali (Maria Lúcia Dahl), sobressai a naturalização da invisibilidade social dos trabalhadores domésticos. Tadeu e as duas empregadas da casa são apresentados como figuras destituídas de autonomia, definidas quase exclusivamente pela função de servir. Entre elas, Tadeu é o mais estigmatizado, sobretudo por exercer o trabalho de copeiro, função vista como pertencente ao universo feminino, o que o expõe a formas específicas de hostilidade, moldadas por valores machistas amplamente difundidos na sociedade brasileira.

O personagem é escarnecido pela patroa Magali, que o obriga a cuidar de Petit, seu *poodle* de estimação, e, sempre que tem oportunidade, despe-se diante de Tadeu para, em seguida, frisar que entre eles jamais haverá qualquer relação sexual. Além de copeiro e cuidador do cão, Tadeu assume várias outras funções, atuando como um “faz-tudo” doméstico. As empregadas, ambas negras, não são nomeadas em nenhum momento do filme²⁵, dando continuidade ao apagamento histórico das trabalhadoras domésticas na narrativa. Quando ridicularizam Tadeu por exercer uma função vista como feminina, as personagens ignoram a condição comum de subalternidade que compartilham com ele. Por serem mulheres, o trabalho doméstico é socialmente naturalizado, enquanto, para um homem, a atividade é encarada como motivo de desprezo. Diferenciação produzida pelo machismo, que hierarquiza as formas de submissão conforme quem as desempenha.

Apesar da aparência submissa, Tadeu preserva reações e sentimentos expressos de forma indireta, perceptíveis em olhares, expressões contidas e silêncios que indicam desconforto diante das situações às quais é submetido. O filme oferece poucas informações sobre sua vida pregressa e faz de Tadeu uma figura enigmática, de contornos imprecisos em relação ao ambiente em que vive e às pessoas com quem convive. Entretanto, com o avanço dos episódios, o personagem se deixa conhecer melhor, à medida que experiências acumuladas abrem espaço para manifestações de sarcasmo ou revolta, deixando ver nuances de seu comportamento.

A construção do personagem como alguém misterioso, cuja interioridade se deixa perceber aos poucos, utiliza a retenção de informações narrativas como estratégia de construção do enredo, nos termos definidos por Bordwell e Thompson. Segundo os autores (2013, p. 165), “os cineastas perceberam há muito tempo que o interesse do espectador pode ser estimulado e manipulado pela divulgação cuidadosa de informações da história em vários pontos.” A restrição deliberada de dados sobre o personagem contribui para estimular a curiosidade do

²⁵ Apesar de não terem seus nomes mencionados em nenhum momento do episódio, as personagens são chamadas Maria das Graças (Maria Aires) e Maria Aparecida (Glória Cristal), respectivamente, de acordo com a ficha técnica do filme no site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=019341&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 jun. 2025.

espectador e mover a progressão dramática de sua trajetória. Bordwell e Thompson descrevem tal procedimento ao afirmar que “o enredo pode organizar as pistas de maneira que oculte as informações em nome da curiosidade ou surpresa”, regulando a quantidade e a profundidade dos dados oferecidos ao público (2013, p. 165–166). Em *Gente fina é outra coisa*, a construção narrativa de Tadeu obedece ao mesmo princípio, e sua subjetividade emerge da observação de reações e comportamentos distribuídos ao longo da narrativa.

No início do filme, Tadeu é mostrado saindo do prédio para passear com o *poodle* Petit, e a cena permite observar aspectos centrais da construção do protagonista, bem como das normas de masculinidade e das relações de classe mobilizadas pela narrativa. Diante de operários sentados em um banco na calçada, ele é alvo de zombaria e interpelado com a frase “já vai passear o Lulu, boneca?” Sem reagir à provocação, Tadeu se afasta do grupo e dirige-se ao cachorro dizendo “fica quietinho senão eu te meto a porrada, seu viadinho!” A ridicularização decorre do fato de Tadeu não corresponder às expectativas atribuídas à masculinidade, sendo identificado como um trabalhador doméstico incumbido de uma atividade voltada ao cuidado e à convivência com um animal que não reafirma atributos tradicionalmente reconhecidos como próprios da virilidade masculina (Moraes, 2024). O trabalho doméstico exercido por Tadeu é explorado por Calmon como meio de expor a hipocrisia presente nas construções correntes da masculinidade no cotidiano brasileiro.

Figura 2 - Tadeu passeia com o poodle Petit diante dos operários que o ridicularizam na calçada.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O *poodle* também é utilizado como elemento de rebaixamento e ironia, estendendo-se das relações sociais encenadas ao próprio cinema brasileiro. Nos créditos iniciais, *Gente fina é outra coisa* parodia o logotipo da Metro-Goldwyn-Mayer, um dos emblemas mais reconhecíveis da indústria hollywoodiana, substituindo o leão pelo cachorro no selo da Sincrocine. A troca estabelece um contraste direto entre a imagem de potência de Hollywood e

as condições modestas da produção cinematográfica nacional, reaproveitando o elemento antes utilizado para humilhar Tadeu como comentário crítico sobre a posição periférica do cinema brasileiro.

Figura 3 - Paródia do logotipo da Metro-Goldwyn-Mayer com a troca do leão pelo *poodle* Petit no selo da Sincrocine.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977) e variante colorizada do logotipo de Jackie disponível na página “Leo the Lion”, na Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Leo_the_Lion. Acesso em: 2 abr. 2026.

A paródia tem papel central em *Gente fina é outra coisa*, estruturando-se a partir do rebaixamento de códigos e referências consagradas. Linda Hutcheon (1985) compreende a paródia como um procedimento que mantém vínculo com o material original, situando-o em outro contexto para modificar a forma como seu valor cultural é construído e o sentido de importância que lhe é atribuído:

A paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (Hutcheon, 1985, p. 17).

Para a autora, a paródia se distingue da simples imitação ou reprodução de um modelo anterior. A repetição pressupõe que a referência retomada permaneça reconhecível, mas a distância crítica produz uma diferença capaz de alterar seu sentido no novo contexto. Dessa forma, a paródia depende da permanência de traços da obra parodiada, modificados na obra paródica.

A paródia não exige necessariamente o ataque ou a ridicularização do objeto retomado, podendo estabelecer com ele diferentes graus de proximidade. O efeito paródico resulta, portanto, das modificações feitas sobre a referência anterior e dos sentidos produzidos a partir delas.

O funcionamento da paródia requer o reconhecimento da referência retomada. Hutcheon (1985) atribui ao leitor um papel decisivo nesse processo, pois a percepção da distância crítica pressupõe algum conhecimento do modelo reelaborado. O conhecimento prévio permite confrontar a obra parodiada com a obra paródica e perceber as modificações realizadas sobre a referência original. Na comparação entre as duas obras, o sentido da paródia decorre da leitura relacional, na qual o reconhecimento do modelo torna perceptíveis as mudanças responsáveis por sua ressignificação.

A linguagem cinematográfica permite que a paródia recorra a referências pertencentes ao repertório cultural do espectador. Sua compreensão pressupõe certa familiaridade do público com aquilo que é parodiado, tornando relevante a circulação prévia do modelo. Considerando uma produção voltada para grandes públicos, como a pornochanchada, a utilização de códigos conhecidos favorece a identificação da referência e das modificações responsáveis pelo efeito paródico.

Dessa forma, a substituição do leão da MGM pelo *poodle* Petit dirige o deboche ao próprio emblema de Hollywood. A paródia coloca a pornochanchada diante do “grande cinema” a partir de sua posição marginal. O humor presente no filme dialoga com a tradição carnavalesca, na qual o rebaixamento do sublime e a inversão de valores funcionam como recursos de crítica às normas sociais e culturais dominantes.

Mikhail Bakhtin (1987), em sua análise da cultura popular no Renascimento europeu e de suas formas de subversão, atribui ao riso um papel central na construção de uma visão de mundo alternativa ao discurso sério e oficial. Embora se refira a um contexto histórico específico, sua reflexão permite iluminar procedimentos presentes nas pornochanchadas de Antonio Calmon. Para o autor:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (Bakhtin, 1987, p. 57).

Bakhtin atribui ao riso um sentido que envolve uma forma particular de percepção do mundo. Por meio do riso, as hierarquias do mundo oficial perdem provisoriamente sua posição

de autoridade. Na cultura carnavalesca, a autoridade é trazida para o plano familiar, onde sua solenidade fica sujeita ao riso. A comicidade exerce, assim, uma função crítica ao submeter à irreverência a seriedade própria das hierarquias do mundo oficial.

O rebaixamento é um procedimento fundamental da dinâmica carnavalesca. Para Bakhtin (1987), rebaixar significa trazer para o plano material aquilo que se encontra em posição elevada, retirando-lhe o caráter solene. Consequentemente, o alto e o baixo remetem tanto a posições espaciais quanto às hierarquias culturais e sociais. Pela inversão carnavalesca, o objeto perde sua posição privilegiada e fica sujeito à familiaridade e ao riso. Por isso, o rebaixamento permite compreender como a paródia pode retirar a solenidade de uma referência revestida de prestígio ao submetê-la a um tratamento cômico.

Para a análise dos filmes de Calmon, as duas perspectivas cumprem funções distintas. Hutcheon permite examinar o modo como referências reconhecíveis são reelaboradas pela paródia, enquanto Bakhtin contribui para compreender o tratamento cômico dado a referências consagradas. Nos filmes, a aproximação entre esses procedimentos permite analisar a paródia como parte da relação estabelecida por Calmon com hierarquias culturais e cinematográficas.

A substituição do leão da MGM pelo *poodle* Petit reúne os dois procedimentos discutidos. A referência ao emblema do estúdio permanece reconhecível, condição necessária para o efeito paródico descrito por Hutcheon. Ao ocupar o lugar do leão, o pequeno cão retira do símbolo hollywoodiano parte de sua solenidade e o submete ao tratamento cômico discutido por Bakhtin. A abertura coloca, assim, a pornochanchada diante de uma imagem consagrada do cinema hollywoodiano por meio da irreverência.

Os créditos iniciais dão continuidade ao tom irreverente. Sobre uma tela amarela, uma marca de batom vermelho ocupa o centro da imagem enquanto os letreiros são apresentados, acompanhados da música-tema *Tadeu, o pobre rico*, de Odair José. Odair José consolidou-se nos anos 1970 como um dos intérpretes que deram voz a personagens marginalizados, frequentemente confrontando valores da moral dominante. A seguir, a letra da canção:

Olha Tadeu, não brinque assim com seu coração
 Ele pode bem te enganar
 E você pode sofrer
 Ele pode até te matar, se o cupido pega você.
 Mas pra Tadeu não importa
 O clima pode sempre mudar
 E se a patroa se sentir só, é só o seu nome chamar

O Tadeu é pobre, pobre do Tadeu
 Mas por alguns momentos
 O mundo dos ricos é seu

A música *Tadeu, o pobre rico* constitui um prólogo do episódio, retomando questões centrais do enredo que envolvem hierarquias sociais e formas de exclusão vividas pelo personagem. A letra adverte Tadeu sobre os riscos do envolvimento afetivo com suas patroas e desmonta a falsa promessa de ascensão social presente em relações condicionadas pela hierarquia de classe. O “cupido” diz que o amor vira risco quando atravessa mundos sociais fora do alcance do personagem. Tadeu é, então, situado como o protagonista disponível para atender carências domésticas e sexuais da casa burguesa sem nunca alcançar reconhecimento pleno. O refrão enfatiza sua condição ao lembrar que circular pelo mundo dos ricos não significa fazer parte dele.

Figura 4 - Créditos iniciais.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Em *A guerra da lagosta*, a ação se desenrola em apenas um dia e uma noite, concentrando a narrativa em um jantar entre empresários e suas esposas. A lagosta, prato principal a ser servido, anuncia a dimensão satírica do episódio, que se estrutura a partir da paródia das convenções sociais da burguesia.

A segunda sequência de *Gente fina é outra coisa* - logo após a cena de Tadeu passeando com o *poodle* - apresenta Magali diante de um dilema: a lagosta que será servida no jantar está no congelador há quatro dias, e uma matéria publicada na revista *Vogue* a faz suspeitar de que o crustáceo possa estar estragado. A personagem aparece em uma banheira de espuma comendo bombons enquanto conversa com o marido ao telefone. A alternância de enquadramentos - do plano médio ao *close* - constrói um contraste entre o ambiente luxuoso e a banalidade da conversa, inteiramente voltada ao jantar e ao risco de sua frustração. O temor envolve tanto a

possibilidade de intoxicação alimentar quanto o risco de exposição e constrangimento diante dos convidados.

A escolha da lagosta como prato principal remete a ideais de luxo e distinção da elite. O conceito de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu (1983), permite compreender o sentido social atribuído a esse consumo. Para o autor, o *habitus* caracteriza-se como

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (Bourdieu, 1983, p. 65).

No caso da elite, o *habitus* se expressa na atribuição de sentido a símbolos de *status*, e a lagosta simboliza distinção e prestígio social. O gosto pelo crustáceo reflete disposições socialmente construídas, nas quais o consumo de alimentos caros e sofisticados representa lugar na hierarquia social e acesso a determinado capital cultural, em contraste com grupos situados em posições inferiores. A naturalização de signos de distinção como esses contribui para a manutenção e a legitimação das divisões sociais.

Figura 5 - Diálogo de Magali com Rogério ao telefone.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Entretanto, o simbolismo burguês da lagosta ameaça ruir quando sua qualidade é colocada em xeque, abalando referências distintivas caras à elite. Roland Barthes (2009) observa como objetos triviais, como a comida, podem carregar sentidos sociais e ideológicos e servir como signos de prestígio e aparência. A elite se apropria de certos pratos, como a lagosta, não necessariamente pelo gosto, mas pelo que eles representam. Um detalhe fora do esperado - como um cheiro desagradável ou um defeito - pode comprometer sua imagem de distinção e fazer do prato motivo de frustração.

Calmon constrói uma personagem marcada pelo materialismo e pela perda de sentido. A trivialidade do diálogo entre os personagens, na *mise-en-scène*, compõe o retrato de uma elite voltada para si mesma e para o cultivo de aparências. No final da cena, tais traços assumem contornos mais expressivos. Sentada em frente ao espelho após o banho, Magali é filmada de costas, com o reflexo visível ao espectador, vestida com um roupão e cercada por cosméticos dispostos na bancada, enquanto continua o diálogo com o marido pelo telefone. Na sequência seguinte, um *close-up* em *plongée* destaca seu rosto refletido em um espelho menor, focalizando o nariz e os olhos.

Diante da possibilidade de testar a qualidade da lagosta com os empregados, Magali comenta: “Mas isso é crime. E se eles morrem? Já pensou?” O enunciado demonstra o desprezo da personagem pelos empregados, tratados como figuras descartáveis, cuja possível morte representaria apenas uma inconveniência social ou jurídica. O efeito cômico da cena põe em primeiro plano a indiferença da personagem e a ausência de responsabilidade por parte da elite retratada.

Na sequência seguinte, a narrativa passa do banheiro e da intimidade sofisticada de Magali para a cozinha, o ambiente dos empregados. As duas empregadas domésticas da casa são mostradas preparando o jantar tendo como fundo a canção *A noite mais linda do mundo*, de Odair José. Uma cuida das panelas no fogão e a outra descasca legumes enquanto fuma.

A trilha sonora recorre novamente a uma canção de Odair José. O cantor, identificado com o chamado estilo brega, foi amplamente conhecido entre as camadas populares e frequentemente marginalizado pela crítica da época. Com a escolha da música em uma cena dedicada ao trabalho doméstico, Calmon aproxima o filme de manifestações culturais do cotidiano e incorpora um repertório pouco frequente nas leituras críticas do período, em contraste com expectativas correntes em torno da pornochanchada. Na cena, delineia-se um procedimento que o próprio diretor definiu como uma “vingança da pornochanchada”, em que esses elementos entram em confronto formal e crítico. Em entrevista concedida ao jornalista Edmar Pereira, em 25 de maio de 1977, Calmon afirma ter realizado o filme “preocupado com a qualidade e com sua visão crítica” e também alega ter pensado em “alcance popular e rentabilidade comercial.”

Com a entrada de Tadeu na cozinha, recém-chegado do passeio com o *poodle*, a ação das empregadas é interrompida. Uma delas se aproxima enquanto ele retira a coleira de Petit e, com os braços cruzados, transmite a ordem de Magali para que leve o cachorro e a bandeja com a lagosta até o quarto. A câmera alterna entre o *contra-plongée* e o plano médio quando a empregada se inclina sobre Tadeu para apanhar a bandeja disposta atrás dele. Diante da

estranheza do personagem, que questiona o motivo de levar uma lagosta crua ao quarto da patroa, a resposta é direta: “Ela é a patroa e come o que ela bem quiser.”

Figura 6 - Empregadas preparam o jantar.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O diálogo reúne a carga erótica da cena. A adoção de ângulos baixos ao filmar a empregada altera o eixo tradicional de poder da pornochanchada e conferindo à personagem feminina o controle da situação. O procedimento retorna ao longo do filme, mantendo a inversão de um padrão relacional típico do gênero. Na entrevista ao *Jornal da Tarde*, intitulada “O cínico Calmon e a comédia pornozangada”, publicada em 4 de outubro de 1977, o diretor afirma que o personagem Tadeu encarna uma “vingança poética” dentro da comédia ao inverter uma situação presente por anos no cinema popular: as mulheres, agora livres e independentes, são aquelas que seduzem e tomam a iniciativa:

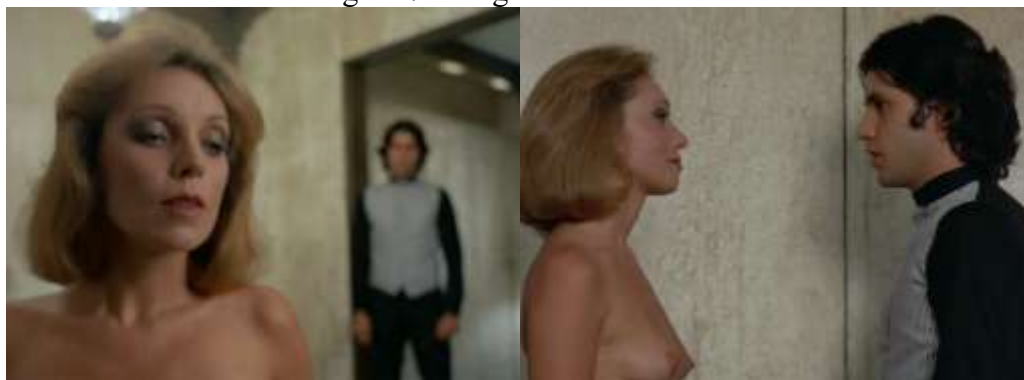
O personagem Tadeu, uma primeira tentativa de descobrir o herói urbano para um país que muda todo dia, é uma criação coletiva da qual participei juntamente com Pedro Rovai e com o roteirista Leopoldo Serran. Ele executa uma espécie de vingança poética dentro da comédia, que mostrou durante dez anos a mesma situação, Tadeu realiza agora o inverso. Concretiza o sonho enraizado dentro do homem médio brasileiro, ou seja, a de possuir as mulheres ricas, belas e perfumadas que ostentam sua riqueza nas capas de revista e coluna social com total desdém pela miséria em que vive a maior parte da população. As mulheres agora são livres, independentes e modernas e são elas que seduzem, escolhem e tomam a iniciativa (O cínico..., 1977, s/p).

Na interação com Tadeu, a empregada impõe o ritmo do contato e domina a situação. Dessa forma, o erotismo torna as hierarquias mais visíveis ao expor a convivência entre a permissividade da elite e formas de dependência que permanecem intactas fora daquele momento específico. A inversão sugerida pela cena limita-se apenas àquele instante, enquanto a decisão segue concentrada na patroa e a hierarquia da casa permanece inalterada.

Tadeu entra no quarto de Magali para cumprir a ordem recebida. O ambiente é escuro e iluminado apenas por luz artificial. Deitada na cama, a personagem lê a revista *Vogue*, elemento recorrente na caracterização de sua posição social. Diante da constatação de que a lagosta ainda não foi cortada, ela reage com impaciência e altivez: “Será possível que nessa casa a gente tem que explicar tudo o tempo inteiro?”

Enquanto Tadeu corta a lagosta, Magali se levanta, atravessa o quarto e se coloca diante do espelho. Retira o roupão e permanece nua diante do empregado. Tadeu tenta esboçar uma reação, toca-lhe o braço e pronuncia seu nome, mas é imediatamente interrompido. Magali pergunta: “Você sabe por que eu fico nua na sua frente? Porque você é um empregado, Tadeu. E empregado não tem sexo.” Em seguida, deixa o quarto.

Figura 7 - Magali nua diante de Tadeu.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O diálogo reúne erotismo e hierarquia social, e a nudez dá forma ao poder exercido na relação. Magali reduz Tadeu à função que exerce na casa, limitando sua presença à condição de força de trabalho disponível. Para Marx (1996), trata-se do processo de reificação:

Objetos de uso se tornam mercadorias apenas por serem produtos de trabalhos privados, exercidos independentemente uns dos outros. O complexo desses trabalhos privados forma um trabalho social total. Como os produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca. [...] Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre coisas (Marx, 1996, p. 76).

Nas relações representadas pelo filme, a reificação descrita por Marx integra o cotidiano. Magali faz de sua nudez um marcador da distância social entre os dois e de sua própria autoridade, enquanto Tadeu permanece restrito à tarefa que executa, sem possibilidade de

reciprocidade. A afirmação de que “empregado não tem sexo” aprisiona Tadeu em seu lugar social e o reduz à condição de mero instrumento de trabalho.

Segundo Laura Mulvey (2018), o cinema narrativo clássico distribui o olhar de modo desigual, reservando à mulher a condição de imagem erotizada. A autora descreve um modelo no qual a composição da imagem e da narrativa parte da centralidade do olhar masculino, atribuindo à figura feminina uma posição definida pela exibição e pela passividade visual. Mulvey desenvolve seu argumento da seguinte forma:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição "para-ser-olhada". A mulher mostrada como objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico [...]. A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo narrativo num filme comum, todavia sua presença tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica (Mulvey, 2018, p. 361).

Em contraste com o modelo descrito por Mulvey, a nudez de Magali desloca a distribuição do olhar e retira de Tadeu qualquer margem de controle da interação. O constrangimento e a exclusão substituem o prazer visual, pois a nudez, inteiramente controlada por Magali, autoriza o olhar de Tadeu apenas para anunciar a impossibilidade de acesso, limitando-o à condição subalterna e estabelecendo um contraste direto com a divisão ativo/masculino e passivo/feminino descrita por Mulvey. Diante da afirmação de poder exercida por Magali, Tadeu permanece contido, limitado à execução da tarefa e privado de iniciativa. Depois que ela deixa o quarto, o recolhimento silencioso da calcinha abandonada no chão, destacado pelo *close-up* no rosto de Ney Santanna, produz uma variação discreta na conduta do personagem. A apropriação do vestígio corporal desperta em Tadeu um impulso de vingança, desenvolvido mais adiante como resposta à humilhação sofrida.

Magali inspeciona o jantar e exerce seu controle sobre o ambiente doméstico enquanto as empregadas permanecem sentadas e em silêncio. Elegantemente vestida, Magali prova um canapé e se aproxima do fogão, onde as lagostas estão dispostas. O enquadramento em *contre-plongée*, recorrente em suas aparições, novamente é empregado para enquadrar seu rosto no instante em que expressa nojo diante do que vê no fogão. Em contraste com a postura da patroa, as empregadas riem e cochicham entre si, indiferentes à sua presença.

A careta de reprovação diante da lagosta sinaliza que o prato não lhe agrada, mas permanece no centro do jantar por seu valor social. O consumo se guia pela visibilidade e pela afirmação de posição, prática examinável a partir do conceito de consumo conspícuo de Thorstein Veblen (1987), segundo o qual a exibição de bens e de hábitos próprios do luxo produz reconhecimento e mantém hierarquias:

Para obter e conservar a consideração alheia não é bastante que o homem tenha simplesmente riqueza ou poder. É preciso que ele patenteie tal riqueza ou poder aos olhos de todos, porque sem prova patente não lhe dão os outros tal consideração. Não só serve a prova de riqueza para acentuar a importância do indivíduo aos olhos dos outros, conservando sempre vivo e atento o sentido que tem dela, como também tal prova é igualmente útil na criação e preservação da satisfação própria (Veblen, 1987, p. 48).

Intercalada por imagens das empregadas rindo e cochichando, a reação da patroa estabelece a distância entre aquele universo de privilégios e a experiência ordinária de quem observa a cena de fora.

Figura 8 - As empregadas observam Magali inspecionar o jantar e reagir com nojo às lagostas.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O comportamento de Magali traduz a racionalidade descrita por Veblen, na qual o valor do objeto independe de seu uso ou prazer e se define pela exibição. A lagosta constitui como marcador de prestígio, cuja eventual perda - inclusive de uma vida - é tomada como risco admissível. Diante da situação, o riso das empregadas incide sobre a rigidez e o excesso da conduta da patroa, percebida como estranha ao ritmo da vida ordinária, naquilo que Henri Bergson (1983) define como reação social dirigida a comportamentos afastados do “centro comum” da vida coletiva:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e

também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade [...] O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social [...] suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (Bergson, 1983, p. 14).

O encerramento da cena reúne a celebração de Magali e o riso contido das empregadas como expressão de um modo de vida fundado na exibição.

Na sala de estar, Rogério está sentado no escuro, com a televisão em volume máximo. A única fonte de luz provém do comercial psicodélico do fabricante de eletrônicos Sharp, diante do qual o personagem permanece imóvel, fumando, com os olhos fixos na tela. Magali se aproxima com Petit no colo e se senta no braço do sofá para informar que as lagostas passaram no teste. Rogério não reage nem desvia o rosto da televisão. A narração em *off* apresenta ao espectador o dilema do personagem: “Como vai ser esse jantar? Magali preocupada com as lagostas. O Renato, meu sócio, um incompetente. A mulher dele, uma louca, rouba tudo. E esse banqueiro vem com a Elsa, aquela piranha. O que eu vou dizer pra ele?”

Depois, Rogério está diante do espelho ensaiando um discurso otimista sobre os negócios que pretende fazer aos convidados. A diferença entre o que pensa em silêncio e o que treina em voz alta constitui um exercício de autoapresentação. Baudrillard (1981) escreve:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir. [...] Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a dissimulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário (Baudrillard, 1981, p. 9–10).

No final dos anos 1970, com o esgotamento do crescimento próprio do chamado “milagre econômico”, setores empresariais conviveram com o aumento dos custos, a pressão do endividamento e a instabilidade dos negócios. O novo contexto econômico impõe maior vigilância à manutenção das aparências nos modos de vida da elite urbana. Nesse cenário, Rogério precisa exhibir prosperidade para simular sucesso.

O clima na cozinha é melancólico. Os três empregados permanecem em silêncio enquanto a música *Moça*, de Wando, acompanha a cena. Tadeu lê uma revista, uma das empregadas fuma e a outra escuta a canção em um rádio portátil, de onde provém a canção. Não há troca entre eles. O espaço simples e funcional abriga um cotidiano de cansaço e recolhimento, em contraste com os ambientes destinados aos patrões. Embora a canção fale de afeto e intimidade, ela é ouvida de forma isolada, sem produzir reação compartilhada. Cada

personagem permanece absorvido em sua própria atividade, apesar de dividirem o mesmo espaço e o mesmo tempo.

Figura 9 - Rogério absorto na televisão e ensaiando o discurso frente ao espelho.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

A convivência silenciosa observada na cena sugere um cotidiano de trabalho doméstico feito cansaço e silenciamento. O serviço mantém os empregados próximos fisicamente, mas restringe a conversa e a troca durante o expediente. Mantida a permanência no espaço de trabalho e a expectativa de novas ordens, o intervalo permanece subordinado à relação de serviço, e a música popular é ouvida como experiência individual e sem produzir aproximação entre os personagens.

O intervalo é interrompido com a entrada de Magali, que ordena a Tadeu os cuidados com Petit: dar-lhe o jantar, deixá-lo assistir televisão e colocá-lo para dormir. A resposta é imediata: “Sim, senhora!” Magali deixa a cozinha; Tadeu sai em direção oposta. A empregada que segura o rádio comenta com a colega: “Coitado do Tadeu, tão apaixonado!”

A prontidão da resposta de Tadeu à ordem é a expressão da obediência como parte ordinária do cotidiano doméstico. Paralelamente, a manchete da revista que Tadeu lê - “A vitória do povão!” - traz para a cena um vocabulário de inclusão e progresso característico da época. Calmon põe em relevo a distância entre o enunciado da vitória e a experiência efetiva do personagem.

Segundo Louis Althusser (1981, p. 81), “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência.” A manchete oferece a Tadeu e às empregadas uma imagem de avanço social que altera a percepção da realidade sem alterar as relações que mantêm aquela ordem. Em meio a um cotidiano exausto e sem troca, a leitura silenciosa convive com uma promessa de vitória fora de alcance. Durante a ditadura militar, a retórica do progresso e da modernização ajudou a consolidar uma aparência de normalidade, enquanto conflitos e desigualdades persistiam sob forte controle político. A linguagem de

triunfo presente na manchete contrasta com a experiência de subordinação vivida pelas personagens.

Sozinho em seu quarto, Tadeu é mostrado deitado na cama, cheirando a calcinha de Magali, que escondeu no bolso quando foi ao aposento da patroa levar a lagosta para Petit. A música *Moça* continua tocando. A sequência se inicia com um *close* no cartaz do filme *O roubo das calcinhas* (Sindoval Aguiar, Braz Chediak, 1975), colado na parede, também uma pornochanchada. O cartaz estabelece um comentário sobre a pornochanchada, remetendo o filme de Calmon a convenções do gênero já consolidadas. Em seguida, a ação retorna ao plano da intimidade solitária, em continuidade com o exagero sexual característico do gênero.

Na mesma sequência, Petit se alimenta ao lado de um frasco de formicida, observado por Tadeu. A expressão do personagem deixa entrever uma escolha deliberada, antecipando uma intervenção na rotina da casa. *Moça*, de Wando, é substituída por *Who loves you*, do grupo norte-americano The Four Seasons. Em seguida, a câmera intercala rapidamente um *close* de três lagostas dispostas sobre uma bandeja.

Figura 10 - Tadeu com a calcinha de Magali.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

A cena abre outra linha de leitura do filme, em que se cruzam a crítica à hierarquia social e seus desdobramentos nas relações de gênero. Tadeu se mostra contrariado pelo controle exercido pela patroa sobre sua sexualidade, pois o interesse por Magali só encontra espaço fora do convívio cotidiano da casa, restrito ao plano privado. O ato de cheirar a calcinha mantém sua experiência sexual confinada sob a hierarquia doméstica. A reação do personagem, por sua vez, dirige-se à própria patroa e leva a frustração social a se expressar como ressentimento masculino. Dessa forma, o filme se move entre a exposição da desigualdade que oprime o personagem e a manutenção de padrões machistas nas relações de gênero.

O impasse entre crítica social e relações de gênero encontra um limite diante do discurso de Antonio Calmon sobre a pornochanchada. O cineasta afirma, em declarações a Paulo

Augusto Gomes e Ricardo Gomes Leite publicadas no *Estado de Minas* em 25 de outubro de 1977, que “o cinema brasileiro é misógino” e que, mesmo nos filmes “de autor”, a mulher sempre aparece de maneira objetificada, enquanto, na pornochanchada, essa objetificação se apresenta de forma mais grosseira. A cena do quarto reposiciona a crítica à misoginia, pois, ao dar forma à frustração social do personagem, faz dela uma resposta dirigida ao corpo feminino. Calmon incorpora o próprio diagnóstico, mas o desenvolve de maneira contraditória, preservando dispositivos de objetificação presentes em suas escolhas de roteiro e direção.

Enquanto *Who loves you* toca, Magali dança com Elsa (Marieta Severo) na sala do apartamento. O enquadramento enfatiza a proximidade dos corpos e sugere um flerte homoafetivo. A dança é observada por Tânia (Thaís Portinho), sentada em uma poltrona. O olhar tenso e a forma de segurar a bolsa conferem à personagem uma inquietação diante da cena, cuja origem a narrativa ainda não esclarece. Tadeu entra na sala com uma bandeja. Tânia toca discretamente um objeto sobre a mesinha ao lado, mais tarde identificado como um abridor de cartas, que ela tenta furtar.

Sentados no sofá juntos com Rogério estão Doutor Saveiro (Carlos Kroeber) e Renato (Rubens Araújo). A conversa gira em torno de investimentos e da expansão da “indústria de parafusos” de Rogério para o mercado externo. Tadeu se aproxima com a bandeja de aperitivos, mas apenas Renato se serve. Doutor Saveiro toca discretamente a mão de Rogério, provocando um olhar de surpresa e leve desconforto. O diálogo masculino, centrado em dinheiro e negócios, contrasta com a dinâmica anterior das personagens femininas, mais leve e guiada pela dança.

A sequência avança quando Rogério solicita um empréstimo a Doutor Saveiro e é confrontado com acusações sobre a situação financeira de sua empresa. Enquanto tenta se justificar, Saveiro toca sua perna, insinuando favores sexuais como contrapartida do empréstimo. Rogério reage com indignação, nega a insinuação e atribui aos concorrentes a circulação de boatos sobre sua empresa.

Paralelamente, Renato percebe Tânia guardar discretamente o abridor de cartas na bolsa e, constrangido, dirige-se até ela. A montagem alterna entre os comentários de Elsa e Magali e o conflito do casal. Tânia tenta se justificar, dizendo: “Ah, Renato, eu não resisto, é mais forte do que eu.” Ele reage com agressividade: “Ladra! Quando eu sair daqui, vou te revistar inteira.” Elsa e Magali observam a discussão. Magali comenta que ela sempre devolve tudo, mas acha aquilo deprimente, ao passo que Elsa ironiza: “Também com aquele marido!” O foco retorna ao casal quando Tânia suplica: “Para com isso! Você não vê que eu sou doente?” Renato responde: “Fala baixo, sua sem-vergonha. Nojenta!” Elsa volta a comentar que Tânia “precisa

de um bom tratamento”, e Magali explica que ela já tentou, “mas dizem que roubou vários objetos de arte do consultório do analista”

Progressivamente, a narrativa constrói sua crítica à impunidade da elite a partir de comportamentos privados que expõem uma moral aparente. O empresário que encena sucesso pede um empréstimo e, com isso, sua fragilidade econômica vem à tona. A negociação acontece sob insinuação sexual e aproxima capital e vínculos pessoais. No plano conjugal, Renato expõe Tânia à humilhação pública e a insulta devido à sua cleptomania, chegando até a ameaçar agredi-la fisicamente. Já a sexualidade feminina se desenha no flerte entre Magali e Elsa, em contraste com as convenções do espaço burguês.

Figura 11 - Magali e Elsa dançam enquanto são observadas por Tânia.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Embora distintos entre si, esses elementos convergem para um mesmo efeito narrativo: a construção da elite como grupo cujos valores públicos encobrem, na esfera privada, condutas permissivas e ausência dos princípios que dizem defender. Calmon dá materialidade ao seu diagnóstico sobre a impunidade da elite²⁶, mas o faz por meio de um repertório de desvios individuais, levando a crítica estrutural para o terreno dos costumes. O procedimento resulta em um moralismo crítico, entre a retomada conservadora e a promessa de ruptura emancipadora, próximo de procedimentos narrativos que o próprio cineasta buscava diferenciar na pornochanchada.

Daí em diante, o filme investe de modo contínuo na vida privada da elite como matéria de crítica social. Relações econômicas e íntimas movem a narrativa e dão corpo à impunidade

²⁶ Ver, a esse respeito, a entrevista de Antonio Calmon ao *Jornal do Brasil* (1977), na qual o diretor afirma que *Gente fina é outra coisa* é um filme “sobre a impunidade das elites” e que valores como casamento e família se restringem à classe média, enquanto, para a elite, “tudo se permite.”

do grupo. O jantar põe em cena esse procedimento ao dramatizar comportamentos cotidianos e abrir um campo indefinido entre sátira social e juízo moral.

À mesa, códigos de etiqueta convivem com interesses econômicos e vínculos privados. O humor e o exagero tornam mais nítida a artificialidade de uma classe pautada pela aparência e pela distinção.

Elsa comenta que “Os franceses estão sempre dispostos a ir à guerra por um bom *derrière*”, recorrendo à palavra estrangeira como meio de sofisticação para uma piada de conteúdo abertamente sexual. Para DaMatta (1986), a relação entre comida e sexualidade expressa uma configuração simbólica na qual o ato de “comer” implica a desigualdade entre dominados e dominadores. Saveiro, ao esclarecer a Tânia que “*derrière* é isso o que a senhora está sentada em cima”, dirige o trocadilho ao corpo feminino em tom jocoso. O francês é utilizado no diálogo em razão da distinção historicamente atribuída ao idioma pela elite, conforme o conceito de capital cultural proposto por Pierre Bourdieu (2007).

Tânia responde “Ah, a cadeira!”, prolongando o constrangimento em um esforço imediato de adequação aos códigos do grupo. O desconhecimento do idioma valorizado naquele grupo a reduz a uma posição inferior e a exclui simbolicamente dos demais. Renato, ao afirmar que Tânia estudou francês na Aliança Francesa até o sexto ano, mas teria esquecido tudo por ser “muito esquecida”, tenta recompor a situação. A justificativa soa inverossímil, e todos fingem aceitá-la para preservar as aparências. Dessa forma, a permanência de Tânia no grupo depende de sua capacidade de acompanhar os códigos que regulam aquele convívio.

Petit abandona o cesto e cruza a sala de jantar. Após convulsionar, morre diante dos convidados. Magali se levanta em desespero, convencida de ter causado a morte do animal e de ter colocado todos em risco por conta da lagosta. Entretanto, a reação do grupo não acompanha a gravidade do ocorrido. Renato comenta “depois se compra outro cachorro”, reduzindo a perda a um inconveniente menor. Elsa ri e propõe um brinde.

A frieza e a indiferença com que todos respondem à morte do cão não correspondem ao ideal de civilidade que o grupo - e a elite que ele representa - procura preservar. A situação muda quando os convidados descobrem que foram envenenados acidentalmente, e o desespero, o exagero das reações e as tentativas de vômito conferem à cena contornos grotescos.

O contraste é significativo. A morte de Petit é recebida com frieza, mas a possibilidade de que o envenenamento atinja os próprios convivas desencadeia o pânico. O ritual de civilidade do jantar, até então amparado por etiqueta e autocontrole, perde consistência. Norbert Elias (1994) pensa o “processo civilizador” em escala histórica ampla, mas sua reflexão sobre o autocontrole socialmente incorporado também ilumina uma situação concentrada como esta. O

episódio mostra o momento em que essa contenção falha e a imagem civilizada da elite desmorona.

O processo civilizador também participa da produção de hierarquias sociais e da separação entre classes, uma vez que as exigências de autocontrole se distribuem de modo desigual, segundo relações de poder. Segundo Pierre Bourdieu (1983), o *habitus* da burguesia se forma como resultado histórico de um processo no qual a contenção das condutas possui um valor distintivo. As disposições incorporadas moldam práticas e formas de interação que naturalizam diferenças de posição social e, assim, ajudam a manter a ordem vigente. No jantar, o envenenamento rompe o autocontrole dos convidados e põe fim ao ritual de civilidade.

Enquanto os convidados entram em desespero, acreditando terem sido envenenados, o filme retorna ao quarto de Tadeu. *Moça* segue ao fundo, e a câmera enquadra o frasco de formicida sobre a mesinha de cabeceira, o mesmo que aparecera antes ao lado da tigela de Petit, deixando claro que foi Tadeu quem envenenou o animal. Em plano-sequência, o personagem aparece deitado na cama, segurando a calcinha de Magali, enquanto repete: “Eu matei por amor, Magali, Magali.”

De volta à sala, o descontrole se intensifica. Tânia furta pequenos objetos da mesa e os guarda na bolsa. Elsa permanece sentada, fumando com tranquilidade, enquanto Saveiro tenta vomitar e Magali o repreende: “Quer parar de tentar vomitar no meu tapete novo, seu mal-educado?” Rogério está desmaiado sobre a mesa, Renato reza desesperadamente, e Tânia tenta acalmá-lo. Arrepentido, ele segura seus braços e diz: “Tânia, eu fui tão injusto com você”, recebendo em seguida um tapa no rosto. Rogério desperta e sugere a todos irem para o hospital.

Após a saída do grupo, Magali e Elsa permanecem na sala. Elsa declara: “Amo você pela sua coragem, Magali. Vamos morrer juntas num êxtase.” Magali responde: “Nós não. Você. Eu não comi lagosta. Detesto lagosta. Me dá uma alergia...”, revelando que o prato foi servido por *status*, apesar do nojo já manifestado. Furiosa, Elsa sai para alcançar os demais. Tânia dirige com lucidez, sugerindo que o mal-estar dos demais decorre sobretudo do pânico diante da ideia de envenenamento. Renato grita: “Depressa, Tânia, já sinto as convulsões. É a morte que se aproxima!”, e ela responde com serenidade: “Calma, Renato. Tudo vai acabar bem.” Antes tratada como desequilibrada, Tânia se mostra a mais lúcida da sequência. Elsa volta a se aproximar, repete “Tânia, eu amo você pela sua coragem. Vamos morrer juntas num êxtase” e, ao tocar seu decote, encontra o sino furtado da mesa, que depois devolve ao lugar.

As tentativas de vômito, o desmaio de Rogério, a reza desesperada de Renato, o tapa de Tânia e a exaltação narcisista de Elsa compõem a feição grotesca do episódio. Muniz Sodré e

Raquel Paiva (2002) situam o grotesco na convergência entre excesso corporal, ridículo e um riso desconfortável, produzido pela irrupção do que deveria permanecer contido:

A equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco - Homem # Animal + Riso. Daí partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o bathos retórico), quanto à identidade de uma forma. O riso encontra-se, portanto, no cerne desse conceito. Como bem diz Jeudy, 'o riso faz passar tudo que é "baixo" para o "alto", essas coisas situadas abaixo da cintura sobem para invadir as partes nobres do corpo. O grotesco oblitera bruscamente o intelecto.' Mas, neste caso, não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associada ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade - característica ao mesmo tempo humana e animal (Sodré; Paiva, 2002, p. 62).

Após a saída de todos em direção ao hospital, Magali entra no quarto de Tadeu. A música *Moça* continua ao fundo. O ambiente permanece escuro. Magali encosta-se na parede, de frente para ele. Tadeu, deitado de lado, desperta ao vê-la e se senta. A câmera se aproxima do rosto da personagem, que sorri e faz um gesto de silêncio com a mão. Em seguida, o enquadramento destaca a expressão séria e interrogativa de Tadeu. Magali se aproxima da cama e começa a tirar a roupa.

Figura 12 - Petit morre e Magali acredita ter envenenado todos.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O filme intercala a ação com a fachada da clínica Nossa Senhora das Dores, destino dos personagens em busca de atendimento. Não há figuras visíveis, apenas os gemidos de dor e desespero que ecoam do interior do prédio. *Moça*, de Wando, cresce no refrão - "Eu quero me enrolar nos seus cabelos." - enquanto a imagem permanece escura, mostrando apenas as partes acima da cintura dos atores Ney Santanna e Maria Lucia Dahl. O enquadramento em plano médio posiciona um quadro de Santa Luzia pouco acima do ombro de Magali. A penumbra,

combinada à música romântica, constrói uma atmosfera de contraste, na qual a imagem da santa católica convive com o cartaz da pornochanchada *O roubo das calcinhas*, compondo a justaposição entre o sagrado e o erótico.

A convivência entre símbolos aparentemente contraditórios integra uma característica estrutural da religiosidade popular brasileira, conforme analisada por Gilberto Freyre (2003). Para o autor, a cultura católica no Brasil integrou o corpo e os sentidos, afastando-se de um moralismo rígido, aspecto presente ainda na formação colonial:

Da mesma forma que o hagiológico, [a culinária] recorda nos velhos nomes de quitutes e gulodices, nas formas e ornamentos meio fálicos de bolos e doces, na condimentação picante, como que afrodisíaca dos guisados, cozidos e molhos, a vibração erótica, a tensão procriadora que Portugal precisou manter na sua época de imperialismo colonizador (Freyre, 2003, p. 490).

A imagem da santa e o cartaz da pornochanchada mantêm, no quarto de Tadeu, a convivência entre religiosidade e erotismo descrita por Freyre. Essa mesma convivência reaparece na ida à clínica. A escolha de uma instituição privada, em vez de um hospital público, estende os privilégios dos personagens ao acesso à saúde. Nossa Senhora das Dores nomeia a clínica em meio a um ambiente moderno e supostamente secular. O título mariano, relacionado à ideia de sofrimento e compaixão, contrasta com a cena de erotismo que se segue, na qual sagrado e profano se justapõem.

Figura 13 - Magali no quarto de Tadeu.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

No sexo entre Tadeu e Magali, a *mise-en-scène* trabalha a penumbra do quarto e restringe o enquadramento às partes superiores dos corpos. A escuridão apaga sinais visíveis de classe e cria, por instantes, um nivelamento entre patroa e empregado.

Rogério e Saveiro deixam a clínica ao amanhecer, visivelmente abatidos. Diante do prédio, Rogério se aproxima e, ao segurar a gravata de Saveiro, afirma: “quanto ao empréstimo,

acho que podemos discutir o mais breve possível”, retomando a negociação financeira em termos de intimidade e insinuação sexual. O contraste entre o espaço dedicado ao cuidado e a barganha imediata colocando em primeiro plano a normalização de relações fundadas em interesse e conveniência. Após o colapso da noite anterior, os vínculos que estruturam o grupo se recompõem a partir do dinheiro e da assimetria que ele produz.

Magali acorda e percebe que passou a noite no quarto de Tadeu. Pergunta como foi parar ali, rejeita a versão de Tadeu e o acusa de tê-la levado à força. Depois de recolher o vestido do chão, exige que ele a chame de Dona Magali e restabelece a distância social entre os dois. A situação muda quando Tadeu, mostrando o frasco de formicida, assume ter matado o cachorro. Diante do espelho, Magali tapa a boca e reage com horror. Ela o insulta, chamando-o de “assassino” e “copeirinho de merda.” Jogada na cama, tenta ainda recompor sua autoridade ao demitir Tadeu.

O enquadramento em seu rosto e a firmeza com que Tadeu responde às ofensas assinalam o abandono da postura submissa mantida até então. Sua reação só se completa diante do percurso do personagem. Apresentado inicialmente como contido e passivo, ele se define aos poucos, em estratégia que prolonga a expectativa narrativa, nos termos de Bordwell e Thompson (2013).

No saguão do prédio, ocorre o confronto final do episódio. Carregando uma mala, Tadeu prepara-se para ir embora após a demissão, quando Magali, ao avistar Rogério, o acusa de ter matado Petit. Após uma luta corporal, Rogério é derrotado. Magali corre para socorrer o marido. Ao abrir o portão do prédio, os homens que caçoaram de Tadeu no início do filme, por estar passeando com Petit, estão lá e o cobrem de elogios por bater em Rogério. Tadeu olha para trás, em direção a Magali, e sorri com satisfação. Abaixada, ao lado do marido, ela devolve o olhar, da raiva a um sorriso hesitante. O desfecho permanece aberto, e os conflitos de classe seguem sem solução.

Após deixar o apartamento, Tadeu caminha pela calçada da praia, carregando a mala. O espaço aberto e público contrasta com o ambiente claustrofóbico do apartamento de Rogério e Magali e prepara a transição para *Chocolate ou morango*, no qual o personagem assume novo posto em outra residência da elite. Fora da casa, Tadeu segue no universo burguês e no lugar subalterno que nele lhe é reservado. A caminhada final dá à trajetória de Tadeu um sentido circular, já que, após sua demissão, ele retorna ao serviço em outra residência da elite.

4.2.2 *Chocolate ou morango?*

O filme prossegue em *Chocolate ou morango?*. No segundo episódio, Tadeu trabalha em outra residência da alta sociedade carioca. A narrativa acompanha Cecília (Louise Cardoso), filha do novo patrão, cuja relação com os homens ao redor traz um conflito diferente do episódio anterior.

A tradicional tela amarela da abertura do longa, marcada por um batom no centro, introduz a história cujo próprio título - “...ou de como Tadeu ajudou Cecília a se vingar dos homens...” - antecipa o conflito do episódio.

Cecília aparece em uma aula de dança, acompanhada por outra mulher. As duas se exercitam diante de um espelho, em uma academia. *Corazón*, da cantora norte-americana Carole King, acompanha a sequência.

Enquanto dança, Alfredinho (Nuno Leal Maia) entra discretamente, de óculos escuros e cigarro na mão. Um plano médio mostra sua silhueta no batente da porta, atento ao corpo da jovem. *Closes* alternados registram olhares e sorrisos. Ele envia um beijo com o dedo. Cecília responde com um breve “Oi!” Aproxima-se, abraça-a e a beija, os dois giram ao som da música. Quando o contato se intensifica, Cecília recua e estabelece o limite: “Não, Alfredinho! Não! Não! Só depois do casamento!”

O episódio gira em torno da virgindade de Cecília, nunca afirmada nem negada de forma objetiva. Ela interrompe os avanços de Alfredinho movida por um código tradicional da moral burguesa, segundo o qual a sexualidade feminina só pode ser manifestada dentro do casamento. Entretanto, a cena termina sem mostrar se o pedido de Cecília foi atendido.

A situação envolvendo Cecília e Alfredinho permite reconhecer um limite semelhante ao observado na sequência do quarto com Tadeu, embora formulado de outra maneira. No caso de Cecília, o limite se manifesta na interrupção da narrativa no momento decisivo, cuja recusa verbal em continuar o momento é ignorada pelo namorado. Com isso, o filme preserva os códigos da pornochanchada e evita assumir uma posição definida diante da possibilidade de abuso sexual. Cecília permanece situada entre a referência à moral familiar e a disponibilidade implícita do gênero, condição que permite leituras divergentes. A escolha formal reinscreve o diagnóstico crítico formulado por Calmon sobre a objetificação feminina nos limites narrativos da pornochanchada, onde a exposição da desigualdade convive com a recusa de um enfrentamento direto de suas implicações.

Em uma banca de jornal iluminada pela luz do dia, um *close* destaca uma revista infantil da Disney com a personagem Bela Adormecida e os dizeres “Fácil de montar, sem cola e sem tesoura” e “Uma história e um personagem para montar.” O plano se abre e revela Tadeu comprando um jornal. Sentado em um banco, lê a seção de empregos. Um novo *close* nos classificados, seguido de sua expressão facial com dificuldades para ler, insinua o suposto analfabetismo do personagem.

Subitamente, a leitura é interrompida pelo som de um carro freando. Tadeu observa um veículo parado de forma abrupta na rua e, ao se aproximar, encontra o motorista desacordado sobre o volante e Guimarães (Milton Carneiro), no banco traseiro, gritando por socorro. Diante da pergunta sobre quem sabe dirigir, Tadeu se oferece, sendo imediatamente instruído a assumir o volante. Antes da partida, o mesmo passageiro se volta para a multidão ao redor e a dispersa com desprezo: “E vocês, seus inúteis, dão o fora!”

Figura 14 - Dança de Cecília e beijo com Alfredinho.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Durante o trajeto, Guimarães decide não levar o motorista desacordado a um hospital público, optando por uma clínica particular. A decisão é justificada pela antiga amizade entre ambos: “O Almeida é meu amigo há mais de vinte anos. Vai sair uma nota preta, mas os amigos merecem sempre o melhor.” Tadeu permanece em silêncio enquanto dirige. Na clínica, enfermeiros retiram Almeida, o motorista, desacordado. Antes de ser levado, ele desperta, chama Tadeu e pede que avise sua esposa do ocorrido. Em seguida, Guimarães retoma o relato da amizade, revelando que o pai de Almeida fora empregado de seu próprio pai: “Nós jogávamos bola de gude juntos. E ele me ganhava sempre!”

O *close* nos dizeres na revista infantil - “uma história fácil de montar” - serve para que o personagem recorde - e, por extensão, o espectador - dos percalços da vida adulta, repleta de dificuldades, sem garantias nem roteiro prévio. Entretanto, o acaso retira o personagem desse

quadro de incerteza e desemprego. Guimarães, por sua vez, exerce a hierarquia de modo específico, pois recorre à amizade de infância com o motorista, somado à revelação de que o pai de Almeida fora empregado de seu próprio pai. Desse modo, o personagem transmite uma aparência de familiaridade sem alterar as desigualdades sociais, em consonância com a forma de sociabilidade descrita por Sérgio Buarque de Holanda (1995) como “homem cordial”:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade — daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. [...] Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (Holanda, 1995, p. 146-147).

A leitura proposta por Sérgio Buarque de Holanda permite retomar o filme a partir das diferenças no tratamento entre personagens pertencentes ao mesmo meio social. No episódio anterior, Magali, uma mulher da elite, se relaciona com os empregados por meio da frieza e da autoridade direta. Guimarães pertence ao mesmo universo, mas encobre a hierarquia sob uma aparência de proximidade pessoal. Em ambos os casos, a desigualdade estrutura as relações, variando apenas a forma de manifestação. Magali impõe sua superioridade de modo direto, enquanto Guimarães a recobre com a linguagem da amizade.

Entre Cecília e Alfredinho emerge outra modulação da autoridade masculina. Sentado no capô do carro, enquanto Cecília se apoia em seu colo, Alfredinho conversa de forma descontraída com a jovem e afirma que irá falar com o “coroa” - referindo-se a Guimarães - para resolver a situação.

Enquanto Guimarães e Tadeu lidam com a situação crítica de Almeida, a conversa entre Cecília e Alfredinho dá ao espectador uma medida do romance e insinua o caráter ambíguo de Alfredinho, além da falta de respaldo paterno por parte de Guimarães. A declaração confiante do personagem sugere sua intenção de influenciar Guimarães e conquistar sua confiança. Assim

como a virgindade de Cecília não é enunciada de forma direta, as intenções de Alfredinho permanecem incertas.

Sentado na sala de espera da clínica, Tadeu folheia a revista *Fatos e fotos* enquanto é observado por um recepcionista curioso (Luis Carlos Lacerda), que pergunta se Tadeu frequentava um cabaré em Caxias. A resposta é negativa. Em seguida, Guimarães chega animado e diz que Almeida ficará bem e que os custos do tratamento serão descontados diretamente de seu INPS²⁷. Informado de que o motorista pedira que sua esposa fosse avisada, Guimarães afirma já ter feito isso, mencionando que ela trabalha como cozinheira em sua casa.

Antes de se despedir, Guimarães elogia a habilidade de Tadeu ao volante e pergunta se ele já trabalhou como chofer. Tadeu responde que era copeiro, mas que por vezes dirigia para os antigos patrões. Guimarães pede referências. Um breve *flashback* remete ao episódio do envenenamento de Petit e à briga com Rogério, e Tadeu improvisa: diz que a família se mudou para os Estados Unidos e que, por isso, não poderá fornecê-las. Guimarães minimiza o problema e lhe oferece o cargo de motorista temporário, enquanto Almeida se recupera. A proposta dá início à entrada formal de Tadeu no espaço burguês, por meio da relação de trabalho.

Na clínica, recaem sobre Tadeu formas distintas de interpelação. A pergunta do recepcionista sobre cabarés em Caxias supõe um circuito social alheio ao universo burguês, em que certos corpos e certos espaços se reconhecem. Já Guimarães o recebe sob aparência cordial, mas submete sua entrada ao crivo da utilidade e da desconfiança. Paralelamente, a interpelação do recepcionista demonstra que Tadeu também desperta interesse sexual fora do círculo das patroas.

A entrada de Tadeu na casa da família burguesa retoma um procedimento recorrente da pornochanchada, no qual um sujeito oriundo das margens atravessa fronteiras sociais e entra em espaços aos quais não pertence plenamente. Homi Bhabha (1998, p. 212) pensa o sujeito a partir do entre-lugar, isto é, de uma posição formada na passagem entre instâncias narrativas e sociais distintas, sem coincidência plena com o espaço em que se encontra. Tadeu entra na casa burguesa, mas continua fora do mundo que ela representa, definindo-se nesse limiar.

Tadeu, trajando o uniforme de motorista, dirige o carro enquanto Guimarães ocupa o banco traseiro. Durante o trajeto, o patrão comenta que ele chegou em boa hora e ressalta a centralidade do casamento de Cecília, tratado como evento minuciosamente planejado. O mal

²⁷ Sigla para Instituto Nacional de Previdência Social, órgão criado em 1966, durante a ditadura militar, responsável pela arrecadação e administração da previdência social urbana no Brasil. Vinculado ao Ministério do Trabalho, centralizava a gestão de benefícios de trabalhadores com carteira assinada, como aposentadorias, pensões e auxílio-doença. Em 1990, foi incorporado ao atual INSS.

súbito de Almeida é encarado como contratempo indesejável. Guimarães também insiste na dificuldade de encontrar um chofer confiável e elogia Tadeu por sua educação e por ter “jeito de quem sabe servir”, delimitando o lugar que lhe cabe. O elogio classifica Tadeu ao valorizá-lo por sua adequação às expectativas de submissão e eficiência. A insistência de Guimarães no caráter planejado do casamento da filha integra a rigidez da ordem social da elite, avessa a desvios e interferências que ameacem a imagem do evento.

Figura 15 - Guimarães oferece o emprego de motorista a Tadeu.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Um plano geral mostra a mansão da família em um terreno alto, apartada da cidade. Matilde (Jaqueline Laurence), esposa de Guimarães, está na parte externa da casa, encostada numa pilastra e fumando. Em seguida, Cecília e Alfredinho aparecem sentados e trocando carícias. Depois, Matilde volta ao enquadramento, ainda isolada.

Guimarães caminha pela casa em direção ao espaço onde estão a esposa e a filha, seguido por Tadeu. Confia no novo motorista a ponto de dizer que ele será responsável por conduzir Cecília até o altar. Enquanto caminham, Guimarães comenta sobre Cecília: “Minha filha é lindíssima. É a moça mais bonita que eu já vi. Ela é pura, hein. Nunca ninguém tocou nela. Ela é virgem, ela é imaculada. Ela é virgem.” O discurso muda de tom quando ele flagra Cecília beijando Alfredinho, em contraste com o que acabara de dizer.

Tadeu observa a cena com um leve sorriso. Cecília interrompe o beijo diante do pai, enquanto Alfredinho reage com constrangimento. Matilde permanece fumando, em uma postura de consentimento tácito em relação ao namoro da filha, apesar da desaprovação de Guimarães.

O personagem manifesta sua recusa à presença de Alfredinho, enquanto Matilde admite a dificuldade de lidar com Cecília. A conversa sobre Anunciata (Thelma Reston), a cozinheira, coloca a empregada na dinâmica do conflito, em uma casa cuja ordem doméstica repousa sobre o trabalho de quem ocupa posição subalterna.

Diante da cena em que Guimarães surpreende a filha aos beijos, logo após exaltar sua suposta pureza, Tadeu reage com um sorriso discreto. Ainda externo àquele universo, sua posição lhe permite perceber a distância entre o discurso moral e as práticas efetivas da vida familiar, bem como as contradições por trás da ordem e da respeitabilidade da casa.

Figura 16 - Guimarães e Tadeu chegam no momento em que Cecília e Alfredinho se beijam.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

A sequência aprofunda a dinâmica conjugal entre Guimarães e Matilde. A postura da esposa deixa ver o desgaste de quem responde pela mediação cotidiana. Cabe a ela, e não ao marido, comunicar à cozinheira Anunciata o problema de saúde de Almeida, sinal da divisão desigual das responsabilidades dentro da família.

Guimarães interrompe a discussão e manda Matilde avisar Anunciata sobre o problema de saúde de Almeida, além de arranjar um lugar para o novo motorista. A esposa reage com irritação. Diz que não sabe como a cozinheira receberá a notícia e lembra que, sem ela, “esse casamento não sai”, já que Anunciata é “uma mão na roda” e ela própria não irá “pra cozinha fazer brigadeiro.” À indiferença do marido - “Problema seu. Se vire!” -, Matilde responde insistindo que a empregada pode desmaiar e comprometer a cerimônia. Guimarães encerra a discussão afirmando que Anunciata “é uma mulher forte”, trata a situação com desdém e insiste que a esposa assuma a responsabilidade de dar a notícia.

O diálogo articula humor e crítica ao mostrar que o trabalho do cuidado e da mediação emocional recai sobre as mulheres no espaço doméstico burguês. Guimarães se isenta de comunicar o infarto de Almeida e deixa para a esposa a tarefa de lidar com seus efeitos práticos. Na divisão de papéis, a recusa do envolvimento em um problema de ordem doméstica pode ser lida como traço da autoridade masculina, enquanto a mulher precisa arcar com o desgaste do cotidiano.

Ainda ausente do quadro, Anunciata está no centro do conflito. Dela dependem o cotidiano doméstico e o “grande evento” da família, de modo que sua eventual ausência ameaça paralisar o funcionamento da casa. Matilde lamenta o possível adoecimento de Anunciata ao saber do infarto do marido, o que dimensiona a dependência estrutural da elite em relação ao trabalho doméstico.

De forma abrupta, a narrativa mostra Anunciata desmaiada no chão da cozinha. A elipse²⁸ entre a afirmação de Guimarães e a imagem seguinte cria um contraste que desautoriza o discurso do patrão sem necessidade de comentário. O corte da fala ao corpo caído põe em primeiro plano a vulnerabilidade de quem responde pela rotina doméstica.

Em um *contra-plongée*, Matilde e Tadeu observam a situação. Fumando, a patroa comenta à distância: “Coitada, ela sempre foi tão emotiva!”, atribuindo o desmaio ao temperamento individual e se desobrigando da condição da empregada. Depois, entrega a Tadeu o cuidado com Anunciata e ordena que ele “faça alguma coisa.” Sem saber como agir, ele obedece, conforme a divisão que reserva o trabalho prático a quem ocupa os lugares mais baixos da hierarquia doméstica. A sugestão de oferecer água com açúcar traz um dado revelador: Matilde não sabe onde o açúcar é guardado. A resposta ríspida - “Como é que eu vou saber, meu filho?” - expõe sua distância em relação ao funcionamento concreto da casa.

Enquanto Tadeu percorre a cozinha em busca da lata indicada por Anunciata - que começa a despertar no mesmo instante -, a câmera alterna entre seu ponto de vista e planos mais abertos do ambiente, até enquadrar o recipiente sobre a estante. Mesmo depois de encontrá-lo, ele hesita. Matilde perde a paciência e parte para a agressão verbal: “Está escrito na lata. Você é analfabeto, é?” A sequência põe em cena a diferença entre patroa e empregado e a incapacidade da elite de conduzir o espaço doméstico sem recorrer à mediação de quem conhece apenas de modo instrumental.

Anunciata desperta atordoada e, em meio a lágrimas, expressa a angústia em relação ao marido, ligada à sobrecarga do trabalho e à teimosia de quem insistiu em trabalhar mesmo doente. Os lamentos levam Matilde a deixar a cozinha, atitude que amplia a distância entre patroa e empregada.

No momento em que Tadeu lhe entrega o copo de água com açúcar, o humor reaparece de forma inesperada. Anunciata acompanha sua saída com o olhar e esboça uma expressão de interesse por ele.

²⁸ Elipse é o procedimento pelo qual a narrativa suprime um intervalo de tempo ou uma ação, articulando dois momentos distintos sem mostrar tudo o que ocorreu entre eles.

A elipse entre a afirmação de Guimarães e a imagem de Anunciata desmaiada desautoriza o discurso do patrão ao atingir a rotina doméstica em seu ponto mais frágil. Com a interrupção do trabalho da cozinheira, a casa deixa de funcionar como antes, e a ausência de Anunciata traz à tona uma dependência estrutural encoberta enquanto os papéis são cumpridos sem falhas. O funcionamento doméstico depende, assim, de funções diferenciadas e interdependentes, “coordenadas e subordinadas umas às outras em torno de um mesmo órgão central”, nos termos de Émile Durkheim (1999, p. 165). Na família de Guimarães, a interdependência funcional convive com a desigualdade entre as posições e faz a coesão da casa burguesa assentar-se no trabalho de quem ocupa seus lugares mais baixos. Quando esse elo falha, a fragilidade da elite vem à tona, pois a ordem tomada como natural se apoia em uma divisão desigual do trabalho.

Figura 17 - Anunciata desmaiada e, em seguida, amparada por Tadeu com um copo de água.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O enquadramento em *contra-plongée* de Matilde e Tadeu diante do corpo desmaiado de Anunciata materializa a hierarquia doméstica e a distribuição funcional das posições da casa burguesa. Matilde, embora esteja sob a autoridade do marido na estrutura familiar, exerce autoridade direta sobre os empregados, o que permite perceber como a dominação se reproduz internamente por meio da delegação e do comando, inclusive entre figuras em posições inferiores na ordem patriarcal. Com a transferência do cuidado de Anunciata para Tadeu, ficam nítidas tanto a distância de classe quanto a separação rígida entre patroas e empregadas. Roudinesco (2003, p. 46) afirma “a ordem familiar econômico-burguesa repousa [...] em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos.” No episódio, Guimarães mantém sua autoridade e deixa para Matilde a condução imediata do problema, cabendo a ela lidar com seus desdobramentos na casa, prever a reação de Anunciata e evitar que a crise comprometa a festa de casamento da filha.

Enquanto procura o açúcar pedido por Matilde, Tadeu encontra dificuldade em uma tarefa elementar da rotina doméstica. Matilde desconhece a localização do açúcar e atribui a tarefa a Tadeu, mantendo-se distante do funcionamento da casa. Seu desprezo pela dificuldade do empregado aparece quando o chama de “incompetente”, embora ela própria, dona da casa, não saiba onde ficam os mantimentos da cozinha. Quando Tadeu hesita diante da lata de açúcar - possivelmente por não conseguir ler o rótulo, em razão do analfabetismo sugerido antes pelo filme -, Matilde pergunta se ele é analfabeto. Para Bourdieu (2007), a distinção também se manifesta em saberes corriqueiros, como reconhecer uma lata de açúcar. Matilde critica Tadeu por uma dificuldade prática que ela própria compartilha. Dessa forma, a personagem se vale da ignorância de Tadeu para reafirmar a diferença de posição social entre ambos.

O olhar de Anunciata para Tadeu contraria a interdição do sexo entre os empregados, já formulada antes pelo filme. Mesmo abalada pelo infarto do marido, a personagem dirige a Tadeu um olhar de interesse, enquanto a fragilidade provocada pelo choque da notícia de sua internação parece se dissipar. Entretanto, antes dela, o recepcionista da clínica já havia demonstrado interesse por Tadeu, fora do circuito das patroas e dentro de um universo social delimitado pela própria diegese. A atitude de Anunciata faz de Tadeu também objeto de desejo entre personagens de condição social próxima à sua, no universo dos empregados.

Guimarães, Cecília e Alfredinho discutem na sala de estar, sob a escuta de Tadeu, que acaba de sair da cozinha. Exaltada, Cecília rompe com o roteiro preparado pelo pai: “Eu quero que o Olavo se dane, que o casamento se dane, que os negócios do senhor, papai, também se dane! Eu vou fugir com o Alfredinho!” Ela se volta para o namorado e reafirma a decisão: “Nós vamos para Arembepe, não é Alfredinho?”

Perplexo, Guimarães pergunta “Arembepe? Que diabo de lugar é esse?” e ouve da filha que se trata de “uma praia linda na Bahia.” Em seguida, lembra que ela embarcará para Nova York com Olavo dois dias depois do casamento e arremata: “Chega de tanta independência!” Cecília insiste na viagem com Alfredinho e, ao ser questionada sobre a sobrevivência dos dois, responde com desdém “Ora, papai! A gente trabalha! O Alfredinho pesca, eu faço artesanatos.”

A situação muda quando Guimarães oferece dinheiro a Alfredinho para que ele abandone Cecília: “50 mil cruzeiros pra você largar a minha filha e dar o fora.” Diante da hesitação do rapaz, ele eleva a quantia: “100 mil cruzeiros, Alfredinho.” Assustada com a possibilidade de o namorado aceitar, Cecília o segura pelos ombros e suplica: “Alfredinho, pelo amor de Deus!” Para dobrá-lo, Guimarães recorre à chantagem e o desmoraliza diante da filha: “Cá entre nós, Cecília, eu sei que vocês já dormiram juntos, eu sempre dei a maior liberdade a você. Agora o Alfredinho é beco sem saída. Esse carro que tá aí fora ele ainda não pagou. Tem

conta pendurada em tudo que é boate e restaurante da cidade. Já foi gigolô de mais de dez balzaquianas. Não é Alfredinho?”

Figura 18 - Cecília confronta o pai e Guimarães chantageia Alfredinho.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Diante da chantagem, Alfredinho cede e pergunta: “É em cheque ou em dinheiro vivo?” A música *Cecilia*, de Simon & Garfunkel, passa a cobrir os diálogos seguintes. Guimarães exhibe dois maços de notas de dinheiro, e Alfredinho sela o acordo: “Cecília, diante da atual conjuntura dos acontecimentos, eu só tenho a lhe dizer que nossa relação foi um equívoco.” Cecília explode: “Alfredinho, você é um merda!” Depois se dirige ao pai: “E o senhor é um escroto!” Em seguida, sai correndo da sala.

Alfredinho coloca os óculos escuros e dirige a Guimarães um gesto de cumplicidade. Ao deixar a sala, Cecília cruza com Tadeu, que acompanhava a discussão escondido, e o encara em silêncio antes de sair de quadro.

O embate entre Cecília e Guimarães delimita diferenças geracionais e estratégias de poder na família. Cecília tenta romper com os valores e projetos estabelecidos pelo pai, enquanto o patriarca procura preservar o controle moral e econômico da família.

Guimarães resolve a situação mediante o dinheiro, esfera em que Alfredinho se move com desenvoltura como figura típica do malandro. Para Roberto DaMatta (1997), o malandro é um sujeito sociológico eminentemente nacional - ao lado do renunciador e do caxias²⁹ - caracterizado pela recusa do trabalho e pela habilidade em converter situações sociais em vantagem prática:

²⁹ O autor define o renunciador como aquele que se afasta da ordem social por meio da recusa silenciosa, buscando uma forma superior de existência. Já o caxias é caracterizado pela adesão rigorosa às normas, pela valorização da disciplina e pelo respeito irrestrito à hierarquia.

[...] o malandro recobre um espaço [...] complexo, no qual encontramos o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido (DaMatta, 1997, p. 282).

Alfredinho representa a fronteira entre a esperteza socialmente tolerada e a desonestidade aberta. Ele finge estar apaixonado por Cecília, mas seu comportamento indica interesse em tirar vantagem do namoro, o que se confirma quando Guimarães lhe oferece uma quantia. O episódio desmascara o oportunismo de Alfredinho e resolve o impasse pela força do dinheiro.

Com a proposta financeira, Guimarães procura restabelecer o controle sobre Cecília e preservar sua posição como patriarca. Cecília, por sua vez, não permite que seu destino seja submetido ao cálculo monetário. A forma de agir do pai, baseada na oferta de dinheiro e na recusa do diálogo, situa o conflito em uma matriz autoritária, característica das estruturas privadas da sociedade brasileira. Marilena Chauí (2000), ao discutir o autoritarismo no Brasil, assinala:

A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem. Porque temos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o Estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político (Chauí, 2000, p. 95).

Embora a postura de Guimarães seja movida pela intenção de proteger a filha, o modo como ele lida com a situação aponta para algo mais profundo. A oferta de dinheiro, juntamente com a recusa do diálogo, faz valer sua autoridade pela imposição, sem legitimá-la moralmente. Assim, a preocupação com Cecília é uma das formas pelas quais o pai mantém uma ordem doméstica baseada na autoridade e no silenciamento de formas de contestação. O autoritarismo do personagem encontra fundamento histórico na formação da família patriarcal brasileira, tal como analisada por Sérgio Buarque de Holanda (1995). O autor identifica, no modelo doméstico colonial, uma forma de poder hierárquica e particularista, na qual o espaço privado antecede e molda o público, e as relações familiares servem de matriz para a ordenação da vida

social. A autoridade paterna projeta-se para além da casa e se naturaliza como princípio de ordenação das condutas e das decisões:

Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. [...] A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. [...] O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família (Holanda, 1995, p. 82).

A dinâmica entre Guimarães e Cecília retoma esse modelo ao submeter o conflito familiar a um regime de autoridade que dispensa negociação e exige o ajuste dos desejos individuais às regras impostas pela hierarquia doméstica, reforçando a centralidade do poder paterno como instância última de decisão. O embate entre pai e filha articula, em escala doméstica, uma contradição histórica mais ampla da sociedade brasileira, caracterizada pela convivência entre estruturas autoritárias e aspirações modernas de autonomia individual. Cecília encarna uma tentativa de ruptura com os valores paternos, ainda que formulada de modo impulsivo e idealizado, enquanto Guimarães representa a persistência de um modelo de autoridade patriarcal ancorado na herança senhorial.

Após a discussão com o pai, Cecília corre pela casa e cruza com Tadeu. Ambos se encaram em silêncio.

Alfredinho guarda os maços de dinheiro dentro da camisa. Guimarães entra em cena e passa o braço sobre o ombro do rapaz para impor a condição: “Alfredinho, você nunca mais vai ver a minha filha, não é verdade?” Em seguida, menciona um episódio obscuro do passado do personagem, envolvendo acusação de estupro: “Você se lembra daquela moça que foi currada na Barra? Eu tenho todas as informações. Você pode pegar uma cana feia!” Guimarães bate na barriga onde o dinheiro fora escondido e diz: “Eu podia até ter economizado esse dinheiro aí, mas eu prefiro não me envolver nessas coisas.” Em linguagem cordial, a chantagem ganha forma no acordo que ele propõe: “Portanto, façamos um acordo de cavalheiros: você some e a minha filha casa! Entendido?” Alfredinho aceita, sorridente: “200 milhas, Doutor. Passar bem!” No corredor, cruza com Tadeu, que comenta em tom irônico e os dois trocam um cumprimento.

Após a discussão com o pai, Cecília conversa com a mãe, e com Patrícia, na varanda³⁰. Abalada, desabafa: “Mamãe, o Alfredinho é um canalha e o papai é um chantagista, e o meu

³⁰ A narrativa não revela quem é a personagem. Dessa forma, deduz-se que se trata de uma amiga da família.

noivo... Ah, o Olavo parece uma cenoura crua. Será que todos os homens são assim?” Mexendo nos vasos de plantas, Matilde responde com desdém: “Eu pensei que você já soubesse disso nessa altura da vida” Cecília insiste: “Mas são todos mesmo uns filhos da puta?” A mãe repreende o palavrão, mas confirma: “Cecília, pelo amor de Deus! Agora, se você quer mesmo saber? São.” Patrícia concorda.

Matilde ameniza a conversa ao lembrar uma antiga exceção: “É claro que há exceções. Eu me lembro de uma vez na Grécia. Um marinheiro!” Diante da pergunta sobre o que fazer, responde sem contrariar o marido e enumera ocupações banais: “Nós cultivamos orquídeas e samambaias, eu organizo chás, faço caridade. Você poderia jogar tênis, seu noivo joga tênis!” Cecília se recusa novamente. A resposta da mãe recorre às convenções sociais: “Eu passei mais de um mês distribuindo quinhentos convites. Você já recebeu mais de cem presentes!” Patrícia acrescenta: “Inclusive meu faqueiro de prata.”

Matilde dramatiza as consequências da fuga: “Ia ser o escândalo do ano! E seu pai ia ter um infarte, que nem Seu Almeida.” Cecília reage: “Seu Almeida teve um infarte?” A mãe minimiza: “Imagina! Logo hoje, para aumentar ainda mais a confusão!” Cecília sai correndo.

Abalada pela chantagem do pai e pela traição de Alfredinho, Cecília verbaliza sua indignação ao perguntar se todos os homens seriam “filhos da puta.” A resposta de Matilde é conformista, pois a personagem encara o comportamento masculino como algo recorrente, incorporado à experiência feminina e tratado como parte ordinária das relações afetivas. No universo social do filme, a personagem feminina se acomoda às regras e à autoridade daquele contexto. Em lugar do confronto direto, prevalece a adaptação a vínculos afetivos marcados por frustração e baixa reciprocidade, tratados como dados ordinários da convivência conjugal. A lembrança de Matilde sobre um caso antigo com um marinheiro configura-se compensação estritamente privada, circunscrita à experiência individual, que permite manter o casamento e a posição social sem questionar a ordem que os estrutura.

Guimarães aparece sentado em uma poltrona enquanto Tadeu, de pé e com as mãos para trás, escuta ordens em silêncio. O patrão enumera tarefas e encerra a conversa de forma imperativa. Tadeu responde apenas: “Sim, senhor!”, e se retira.

A música-tema *Tadeu, o pobre rico* começa a tocar durante os preparativos de Tadeu para buscar Anunciata. Na cozinha, Cecília consola a empregada. Sentadas à mesa e vistas pela janela, as duas conversam enquanto a cozinheira se veste para visitar o marido internado. Tadeu hesita em entrar diante da presença de Cecília. Ela percebe sua chegada e o encara com insistência. Em tom direto, pergunta: “O que você quer?” Tadeu responde que veio levar Anunciata à clínica, e Cecília decide: “Esperem, eu vou junto.”

Dentro do carro, as duas ocupam o banco traseiro. Anunciata chora e é consolada por Cecília, enquanto Tadeu acompanha a cena discretamente pelo retrovisor. Em *close*, a câmera fixa o decote da cozinheira e alterna o enquadramento com a expressão do motorista ao volante e com as duas mulheres atrás. A tristeza inicial cede lugar a risos e cochichos, sob o olhar de Tadeu pelo retrovisor.

A interação entre Cecília e Anunciata durante o trajeto constitui o foco cena. O cuidado mútuo entre as duas dá à relação entre patroa e empregada uma proximidade construída no convívio doméstico, próxima de um vínculo materno-filial. O consolo oferecido por Cecília e a postura acolhedora de Anunciata contrastam com a frieza da autoridade paterna e com o conformismo materno, dando à relação entre as duas um teor de intimidade pouco comum na casa. A aproximação entre as duas escapa às formas mais rígidas de autoridade no espaço doméstico.

Tadeu espera encostado na parede da recepção da clínica, fumando. Próximo a ele, o funcionário da recepção lê uma revista, mas logo abaixa os olhos para a parte baixa de seu corpo. A câmera acompanha o gesto em *close*. Ele cobre a região com o chapéu de motorista, e o homem balança a cabeça em tom de desaprovação antes de retomar a leitura.

Cecília desce as escadas internas da clínica sob o olhar de Tadeu. Antes do último degrau, para, encara-o e diz com firmeza: “A Anunciata vai ficar. Vamos que eu quero que você me leve a um lugar.” Ele pergunta: “Como o Almeida está?” Ela responde, com rispidez: “Tá dormindo, muito tranquilo. Vamos que eu tô com pressa” Tadeu responde apenas: “Sim, senhora”, e a segue. O recepcionista acompanha a cena e balança a cabeça, em desaprovação.

A breve troca de olhares entre o personagem e o recepcionista, acompanhada do *close* nas partes baixas do motorista, situa por um breve momento o foco do erotismo no corpo masculino. O constrangimento de Tadeu, ao cobrir a região com o chapéu, produz um efeito cômico associado à exposição e à vigilância. Na sequência, a entrada de Cecília reorganiza a cena. O enquadramento inicial de seus pés e pernas retoma um procedimento clássico de erotização feminina, mas a postura da personagem altera o sentido da cena. Cecília dirige-se a Tadeu em tom imperativo, enquanto ele se limita a obedecer. Com a personagem feminina conduzindo a ação e o protagonista masculino limitado à obediência, Calmon repete um procedimento de *A guerra da lagosta*, em que Tadeu responde à iniciativa das mulheres.

A música-tema *Tadeu, o pobre rico* retorna. Cecília está no banco da frente do carro e dita o trajeto com ordens diretas. Ao avistar um vendedor ambulante de sorvetes, ordena que Tadeu pare o carro e compre um picolé. Tadeu pergunta de qual sabor e ela responde: “Chocolate!” Em *close*, a câmera fixa o rosto de Cecília, que observa com um sorriso contido.

Tadeu entrega o sorvete pela janela; ela abre a embalagem, dá uma lambida e joga o picolé no chão. “Prefiro morango.” Ele responde que não tem de morango. Ela manda que sigam.

Nesse momento, a inversão de papéis se intensifica. Cecília assume o controle da situação através das ordens, afirmando, assim, sua autoridade. O pedido do picolé, seguido de seu descarte após uma única lambida, revela uma relação com o consumo marcada pela dominação. A ação estabelece domínio simultâneo sobre o objeto e sobre o outro, situando Tadeu em posição de obediência, sendo o sorvete o elemento que serve à humilhação e à reafirmação da hierarquia. A provocação dirigida a Tadeu também absorve a frustração acumulada da personagem diante da chantagem paterna e da traição do ex-namorado, fazendo do flerte uma forma de controle.

Figura 19 - Cecília observa Tadeu comprar o sorvete e, no carro, lambe o picolé que ele lhe entrega em seguida.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Posteriormente, eles entram em um quarto escuro, aparentemente de hotel. Ela caminha à frente e observa o ambiente, enquanto Tadeu a segue em silêncio. “Como é seu nome mesmo?”, ela pergunta. Depois da resposta, aproxima-se, começa a abrir o cinto da calça dele e questiona: “Sabe o que eu vim fazer aqui, Tadeu?” Diante do “Não, senhora!”, declara: “Vim comemorar. É minha despedida de solteira.”

Cecília caminha até o interruptor e apaga a luz. A música *Cecilia*, de Simon & Garfunkel, começa a tocar. A iluminação permanece baixa, e a câmera enquadra Tadeu de corpo inteiro, parado no centro do quarto. Ela se ajoelha diante dele. Ele segura a cabeça dela com as mãos, em um gesto que sugere sexo oral, joga a cabeça para trás e exclama, sorrindo: “Chocolate ou morango?” Depois, olha para baixo e deixa cair o chapéu de motorista, enquanto Cecília volta a beijá-lo. Durante o beijo, ela pergunta: “Tadeu, você sabia que eu sou virgem?” Ele responde: “Cala essa boca!”

O plano seguinte mostra o chapéu de Tadeu jogado no chão, em primeiro plano. Ao fundo, desfocados e parcialmente encobertos pela penumbra, os dois fazem sexo enquanto a música continua. Em *off*, Tadeu comenta a cena a partir de sua própria perspectiva: “Vejam vocês, é a segunda vez que isso me acontece. É muita sorte mesmo. Se o pessoal lá de Palmeira dos Índios me visse agora! Puxa, as meninas lá do cabaré. É, eu tô sentindo que eu tô começando uma nova carreira. Agradar as madamas, Tadeu, é isso, agradar as madamas!”

A postura de Cecília pode ser articulada à leitura proposta por Camille Paglia (1990), que oferece uma abordagem alternativa sobre a sexualidade feminina. Em vez de compreendê-la apenas como efeito das estruturas patriarcais, Paglia defende que a sexualidade também se manifesta como poder. Para a autora, práticas como a sedução, o uso consciente do corpo e a manipulação sensual expressam uma força enraizada em experiências antigas, constituídas por símbolos e impulsos recorrentes na história cultural. Tal perspectiva, ainda que minoritária nos estudos de gênero, permite interpretar a ação de Cecília fora das chaves exclusivas da submissão ou da autonomia, como iniciativa tática exercido com o corpo no interior de uma estrutura hierárquica:

A femme fatale é uma das mais mesmerizantes personas sexuais. Não é ficção, mas uma extrapolação de realidades biológicas, na mulher, que continuam sendo constantes. [...] O sexo, como uma transação mais natural que social, é pois na verdade uma espécie de drenagem da energia masculina pela plenitude feminina. [...] Para os homens, o sexo é uma luta por identidade. No sexo, o homem é consumido e novamente liberado pelo poder dentado que o deu à luz, o dragão fêmea da natureza (Paglia, 1990, p. 24, grifo da autora).

Na leitura de Paglia, o erotismo feminino constitui uma força ambígua, exercida em estruturas de poder e capaz de introduzir variações na relação sem dissolver sua estrutura. Cecília define o lugar e inicia a aproximação física, provocando Tadeu e articulando sexo e controle de forma deliberada. Embora ajoelhada, mantém o comando da ação, enquanto o corpo masculino permanece no centro do quarto onde ambos estão.

Ao levar Tadeu a um quarto para transar com o motorista do pai, sob o argumento de que estaria “comemorando sua despedida de solteira”, Cecília afronta a moral burguesa ao romper com o ideal de pureza atribuído à jovem solteira da elite. Revelada e imediatamente silenciada pela ordem masculina, que a manda calar a boca, a virgindade recoloca a repressão cultural no próprio movimento de inversão proposto pela cena. O sentido permanece aberto, pois Cecília conduz a dinâmica erótica enquanto se envolve com Tadeu, compondo uma posição

oscilante na abordagem de convenções como a pureza feminina, a autoridade masculina e a moral do casamento.

Ainda nessa perspectiva, a virgindade permanece indecível no plano narrativo, mas sua enunciação ganha função concreta nas relações de Cecília com os homens. Primeiro, é utilizada como argumento para conter o avanço de Alfredinho no início do episódio. Depois, reaparece no encontro com Tadeu. Dessa forma, a personagem mobiliza a virgindade, já revestida de valor sexual e moral, como recurso de contenção diante de Alfredinho e de provocação sexual diante de Tadeu.

O episódio permite ampliar a discussão para o modo como homens de classes e gerações distintas atribuem sentidos diferentes à virgindade feminina. Quando apresenta Cecília a Tadeu, Guimarães a descreve como virgem, imaculada e intocada, atribuindo à pureza da filha o valor de honra familiar e distinção de classe. Entretanto, mais tarde, na discussão com Alfredinho, o próprio pai contradiz seu próprio discurso ao afirmar que sabe que os dois já dormiram juntos. A contradição permanece aberta. Ou o personagem acreditava na pureza da filha e perde ali essa certeza, ou sempre soube que ela já não correspondia a esse ideal e sustentava a mentira porque a pureza ainda lhe servia como valor de aparência. Em qualquer das hipóteses, a virgindade é utilizada pelo discurso masculino como forma de controle e posição social.

Figura 20 - Cecília se ajoelha diante de Tadeu, que deixa cair o chapéu de motorista.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Tadeu manda Cecília calar a boca quando ela, durante o ato sexual, pergunta “você sabia que eu sou virgem?”, indicando que, para ele, aquele valor não possui o mesmo peso. O modo brusco com que o personagem a manda calar a boca esvazia a relevância que a virgindade tinha no discurso de Guimarães.

O encerramento do episódio ocorre após o casamento de Cecília e Olavo. Tadeu dirige o carro, enquanto os noivos estão no banco traseiro. Cecília observa a aliança na mão esquerda do marido, apoiada no encosto do banco da frente. Olavo cobre a mão dela, Cecília sobrepõe a

sua e pergunta: “Amor, ontem eu te telefonei às duas horas da manhã e você não tava. Para onde é que você anda, hein?” Olavo responde de forma evasiva, mencionando uma despedida de solteiro com amigos do *country* e do tênis, algo que, segundo ele, “não se consegue evitar.” Cecília insiste, querendo saber se havia mulheres. Diante da resposta vaga, encerra de modo cortante: “Já vi que foi uma tremenda sacanagem!”

Enquanto o casal conversa, Tadeu observa a cena pelo retrovisor e ri discretamente. Cecília então ordena que ele pare o carro e, dirigindo-se a Olavo, afirma sentir “uma vontade doida de tomar um sorvete.” Olavo entrega o dinheiro a Tadeu, que desce do carro e retorna à janela do lado de Cecília. Com expressão maliciosa, pergunta: “Chocolate ou morango?” Cecília responde, sorrindo: “Um de cada.”

Após a saída de Tadeu, Cecília se encosta em Olavo com naturalidade, mas em seguida olha diretamente para a câmera e pisca para o espectador, rompendo a quarta parede. A iniciativa de Olavo ao cobrir a mão da esposa remete ao símbolo tradicional do casamento, mas a imagem logo perde firmeza diante da postura interrogativa de Cecília. A resposta defensiva do marido deixa entrever o esvaziamento da convivência conjugal já em seu instante inaugural.

O diálogo entre Cecília e Olavo demonstra o desprezo da personagem pelo casamento que acabou de contrair, pois a insinuação de que a despedida de solteiro de Olavo envolveu alguma traição não lhe provoca incômodo. Com isso, o filme realiza uma provocação à sacralidade do casamento burguês.

Figura 21 - Cecília e Olavo conversam no banco de trás do carro após o casamento, e Cecília, em seguida, olha para a câmera e rompe a quarta parede.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Cecília sugere que compreendeu os limites do meio social em que vive. Diferente das tentativas anteriores de romper com esse universo - a tentativa de fugir com Alfredinho, o enfrentamento com o pai e o sexo com Tadeu -, ela opta por se adaptar, casando-se com Olavo em uma escolha semelhante à da própria mãe. Entretanto, sua adaptação é apenas aparente, pois

Cecília não aceita passivamente a vida burguesa com seus valores afetivos e morais restritos. A manutenção de um relacionamento paralelo com Tadeu lhe permite afirmar uma forma de autonomia dentro das regras que a cercam. O pedido por “um sorvete de cada” simboliza sua recusa em se limitar a uma só escolha. Em vez de abrir mão de um mundo para viver no outro, ela permanece nos dois, como esposa dentro das convenções e como amante fora delas.

A risada de Tadeu, refletida no espelho retrovisor, forma um triângulo visual que reforça a relação entre classe social e sexualidade. A *mise-en-scène* conecta o olhar de Tadeu, a postura de Cecília e a passividade de Olavo, criando um espaço em que o personagem subalterno observa e se diverte com a desordem vivida pela elite. Tadeu assume novamente o papel de elemento desestabilizador da ordem moral burguesa, função que ele próprio havia intuído como vocação durante a relação sexual com Cecília, quando afirmou estar “com sorte” e reconheceu seu lugar como alguém destinado a satisfazer os desejos das “madames.”

O encerramento de *Chocolate ou morango?* reúne a crítica social presente em *Gente fina é outra coisa*, articulando humor e provocação como recursos narrativos voltados à exposição dos valores da burguesia brasileira e de suas contradições morais. No episódio, Tadeu se apresenta de modo mais definido como agente de desorganização no universo familiar da classe alta, atuando dentro dos limites sociais que lhe são impostos e, simultaneamente, explorando-os. No episódio seguinte, *O prêmio*, Tadeu é contratado como copeiro para seduzir uma mulher a pedido de uma amiga. O eixo crítico se mantém, com o personagem interferindo nos códigos de comportamento da elite a partir de sua posição social.

4.2.3 *O prêmio*

O prêmio... ou de como Tadeu apostou em uma e ganhou três, último episódio de *Gente fina é outra coisa*, tem início com um carro preto parando em uma rua movimentada do centro do Rio de Janeiro. O motorista desce, caminha até a porta traseira e a abre. A câmera focaliza a perna de Íris (Selma Egrei), descendo do veículo. Em seguida, acompanha seus passos pela calçada, destacando o movimento das pernas. O rosto permanece fora de quadro. Outro enquadramento revela a silhueta da mulher observada à distância pelo motorista, com expressão maliciosa. Apenas suas costas e seus braços são visíveis quando ela se aproxima de um edifício. Um plano em *contra-plongée* destaca a imponência do prédio prestes a ser adentrado.

Íris sobe uma escada rolante com expressão séria, atravessa uma sala branca e é recebida por uma secretária que se levanta e anuncia: “Dona Íris, os rapazes estão esperando!” Ela responde apenas com um aceno de cabeça e segue pela porta interna.

Na sala, um *close* nos óculos escuros de um dos rapazes revela, refletida nas lentes, a entrada de Íris. Ela se posiciona diante de uma fileira de jovens alinhados e silenciosos. A secretária inicia as apresentações pelo primeiro candidato: “O Marcelo, 21 anos, cor branca. Muito eficiente. Já trabalhou com uma família importante de São Paulo, os Prado. É bom copeiro, sabe servir à mesa e fala razoavelmente inglês e sofrivelmente francês.” Enquanto a fala prossegue, Íris percorre lentamente a fila, observando cada um com atenção.

Entre os candidatos está Tadeu, de óculos escuros e braços cruzados. Íris recua, para diante dele e o encara. Soam os primeiros acordes da música *Tadeu, o pobre rico* e os olhares se cruzam. Ela o examina de alto a baixo e ordena que retire os óculos. Tadeu obedece. Um *close* nos olhos dela é seguido por um *close* no rosto dele. A secretária intervém: “Ah, o Tadeu. Tem ótimas referências, famílias aqui do Rio mesmo.” Íris a interrompe sem desviar o olhar: “Não importa. Eu fico com ele.”

Figura 22 - Cruzamento de olhares entre Tadeu e Íris.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O motorista permanece encostado no carro, lendo um jornal. Na primeira página, manchetes sensacionalistas anunciam: “Strip-tease e pavor na mansão!” e “Para morrer lentamente: amarrou o pai no formigueiro / Explodiu o petroleiro queimando 50 pessoas.” Ao notar a aproximação de Íris e Tadeu, abaixa o jornal e reage com desaprovação.

Íris pergunta a Tadeu se ele já comeu. Diante da resposta negativa, decide: “Pois então eu vou te levar pra almoçar. Precisamos conversar.” Antes de entrar no carro, ordena que ele se sente no banco traseiro ao seu lado. Tadeu abaixa os óculos e lança um olhar direto ao motorista, que, contrariado, fecha a porta com força depois que os dois se acomodam.

A sequência inicial cerca Íris de mistério e erotização, com ênfase no corpo antes da revelação do rosto. Pela contenção dos movimentos e pela economia da fala, a personagem se apresenta em posição de comando, próxima da figura clássica da *femme fatale*.

O último episódio aprofunda a caracterização de Tadeu como personagem cuja permanência nos espaços da elite depende do corpo e da disponibilidade sexual. Depois de assumir, em *Chocolate ou morango?*, uma postura deliberadamente voltada à conquista de mulheres burguesas, ele adota agora um comportamento relaxado e malandro, apoiado em um charme eficaz no contato com o olhar feminino. Embora a cena se passe em uma agência de empregos, o alinhamento exclusivo de rapazes jovens e atraentes, somado à proposta feita por Íris, lança dúvidas sobre a natureza daquele espaço e sobre as intenções implicadas na seleção.

Diferentemente dos episódios anteriores, a contratação ocorre diante do espectador. No episódio inicial, Tadeu já aparece integrado à casa de Magali, sem que se conheçam as circunstâncias de sua admissão. No segundo, o vínculo com Guimarães nasce do acaso. Em *O prêmio*, a relação parte do interesse de Íris, que dispensa referências e o contrata diretamente.

A reação do motorista diante da aproximação entre Íris e Tadeu introduz um conflito lateral. Embora ambos estejam nas mesmas posições sociais, o tratamento diferenciado recebido por um deles produz ressentimento imediato. O incômodo decorre da percepção de que alguém socialmente equivalente ocupe uma posição de vantagem.

O enquadramento da fachada de um restaurante exhibe o letreiro “Bar Ilha dos Pescadores, o mais lindo recanto da Barra.” O carro preto para diante do local, e o motorista desce para abrir a porta. Íris e Tadeu saem do veículo. Antes de acompanhá-la, Tadeu lança um sorriso debochado ao motorista, que observa a cena com as mãos na cintura e murmura, indignado: “Micheteiro!”

No bar, Tadeu está sentado à mesa, com uma caipirinha à frente, enquanto Íris se acomoda no parapeito, observando-o à distância. O motorista permanece em outra mesa, afastado, mas atento. Quando o garçom lhe traz um sanduíche, ele aproveita para perguntar: “O que esse cara pediu, hein?” O garçom responde: “Strogonoff!” O motorista indaga, irritado: “Strogonoff, é? Se tem coisa que me deixa invocado é ver empregadinho viajando no banco de trás do meu carro.” Quando o garçom pergunta o que deseja beber, ele responde: “Grapette!”

Íris se aproxima, senta-se à mesa de Tadeu e avisa em tom firme: “Precisamos conversar. Continue a comer. Eu falo, você só ouve. No fim você diz sim ou não, certo?” Tadeu acena com a cabeça, e ela conclui: “Ótimo.” A câmera se aproxima e a cena muda de tom. “Preciso te contar uma história, Tadeu. Não é muito comprida. Eu tenho uma amiga, uma grande amiga. Minha única amiga. Ela é casada e infeliz há uns seis anos.” Enquanto Íris fala, a narrativa

alterna a conversa no bar com imagens do cotidiano de Margarida (Márcia Rodrigues). A personagem está na cama, com expressão angustiada e as pernas cruzadas. Íris continua: “Família rica, sem filhos. O Carlos, marido dela, sujeito excelente, trabalhador, bom marido, essas coisas. Até uns dois meses atrás. Não foi uma secretária, nem uma prostituta, nem uma desconhecida. Foi, imagine só, a arrumadeira! Parece coisa de filme brasileiro! Mas o Carlos (Álvaro Freire) ficou louco pela Elvira (Kátia D’Angelo)!”

Enquanto Íris narra, Margarida abre a gaveta do criado-mudo, tira um pequeno revólver e o apoia sobre o peito, visivelmente abalada. Paralelamente, são mostradas imagens de Carlos e Elvira aos beijos na cama. Íris continua: “Eu não o culpo. A Elvira é uma mulher bonita. E um casamento, não sei se você sabe disso, Tadeu, sempre sofre crises. Não tenho nada contra o Carlos se divertir, mas como eu te falei, a Margarida é a minha melhor amiga.”

Figura 23 - Íris conversa com Tadeu, enquanto o filme mostra Margarida com um revólver.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Margarida percorre a casa com o revólver na mão. Íris prossegue: “Ela é uma pessoa muito frágil e tímida, está sofrendo muito com essa situação. Ela precisa de um novo amor, precisa de vingança. Mas é muito inibida, muito medrosa para se arriscar a ter um amante. Eu acho que nem pensa nisso. Mas ela precisa, Tadeu, senão ela morre.” Em seguida, aparece chorando diante da porta, ouvindo os gemidos do marido e da empregada, com as mãos sobre o rosto. De volta ao bar, Íris aparece de pé, vista por trás, e apresenta o plano: “Eu me ofereci para contratar um novo copeiro para a Margarida. Você vai servir à mesa, cortar a grama, limpar a piscina, dirigir o carro quando for necessário. Vai ganhar muito bem. E se for aprovado em sua nova função, eu lhe dou um prêmio.”

Tadeu ouve em silêncio. Depois de ouvir a palavra “prêmio”, lança a Íris um olhar que lhe percorre o corpo e deixa entrever o sentido implícito da proposta. Com um sorriso contido, ela pergunta: “Sim ou não?” A resposta é direta: “Eu topo.” *Close* no rosto de Íris, satisfeita com a resposta.

Íris controla a situação desde o início e leva Tadeu a uma relação em que trabalho e envolvimento sexual se confundem. A proposta mistura tarefas domésticas a uma expectativa de envolvimento afetivo ou sexual e altera a divisão tradicional dos papéis. A mulher toma a iniciativa e define os termos do que será feito. Ainda assim, a diferença de poder entre os dois permanece. Íris manda e Tadeu continua em posição subordinada.

O comentário metalinguístico sobre adultério com a empregada - descrita por Íris como “coisa de filme brasileiro” - incide sobre os códigos narrativos da pornochanchada. O clichê é reconhecido, nomeado e, ao mesmo tempo, reutilizado. A traição com a empregada, elemento recorrente do gênero, é acompanhada de um riso consciente dos próprios artifícios.

Incomodado com a situação e demonstrando desdém ao comentar o prato pedido por Tadeu, o motorista reage à tomada de posições que rompem a ordem social esperada. O strogonoff, embora não seja um prato tipicamente elitista, é visto como signo de inadequação social. O desconforto do motorista dirige-se às posições desfrutadas por Tadeu - o banco traseiro do carro e a companhia da patroa - que destoam da posição social esperada de um empregado. Atitudes pontuais compõem uma vigilância contínua voltada à preservação da hierarquia e dos papéis atribuídos a cada um. Henri Lefebvre (2000, p. 170) afirma que “pertencer a tal sociedade é conhecer e utilizar os códigos e convenções” que orientam o comportamento e moldam a presença no espaço em termos de pertencimento ou exclusão. Diante disso, o comportamento de Tadeu e a maneira como interage com Íris desafia os códigos da distinção social de classe.

A sequência em que Margarida, armada, percorre a casa enquanto escuta os gemidos do marido com a empregada confere ao episódio um tom melodramático. A *mise-en-scène* da mulher humilhada e prestes a cometer um ato extremo é uma característica típica do melodrama. O sofrimento amoroso decorre da crise de uma ordem familiar empenhada em preservar as aparências de normalidade e respeitabilidade. Segundo Jesús Martín-Barbero (1997), o melodrama popular estrutura, por meio das relações familiares, um modo narrativo que problematiza o discurso moral sem se reduzir a ele:

O que converte toda existência humana — desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêmeos — em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração. É isso o que constitui o verdadeiro movimento da trama: a ida do desconhecimento ao reconhecimento da identidade, esse momento em que a moral se impõe. [...] Caberia então a hipótese de que o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infraestrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais. O anacronismo se

torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social” (Martín-Barbero, 2003, p. 165–166).

No caso de Margarida, o adultério simboliza o colapso de uma ordem afetiva e social assentada na ficção da harmonia burguesa. Íris, por sua vez, é central na trama. Sua postura de amiga solidária demonstra como ela exerce uma forma de controle nas relações. A proposta que embora formulada como ajuda, possui contornos imprecisos, pois Íris elabora uma narrativa emocional para justificar a contratação de Tadeu e convencê-lo a aceitar o trabalho. O sorriso malicioso de Tadeu ao ouvir a promessa de um “prêmio” encerra o diálogo sob o cálculo das vantagens sexuais e econômicas que ele pretende extrair da situação.

O diálogo no bar estabelece um pacto inicial entre Íris e Tadeu, e a cena seguinte apresenta a casa de Margarida como espaço em que o acordo começa a se concretizar pelo olhar feminino. Posteriormente, a câmera focaliza sua perna estendida sobre uma mesinha. Sentada em uma cadeira de praia, vestindo óculos escuros e com as mãos cruzadas sobre a perna, Margarida observa Tadeu cortar a grama sob o sol, com a barriga desnuda enquanto se inclina sobre o cortador.

Íris surge ao fundo, descendo as escadas da casa em direção ao ambiente onde Margarida e Tadeu estão. Tira os óculos escuros e observa a cena com um sorriso de satisfação. Em seguida, chama Margarida, que responde: “Oi!” Íris diz: “Vim tomar um banho de piscina com você” e continua descendo. Margarida se levanta da cadeira e vai até a amiga, dizendo: “Que bom, eu estava com saudade!” O cumprimento com um beijo no rosto ocorre ao fundo da música-tema *Tadeu, o pobre rico*, antes de seguirem até a mesa próxima à piscina. Tadeu, abaixado e apoiado no cortador de grama, observa as duas mulheres em silêncio.

A observação silenciosa de Tadeu inaugura uma variação no regime visual construído até então pelo filme. O foco visual sobre o corpo masculino altera, de forma pontual, a ênfase recorrente da erotização feminina. Entretanto, o enquadramento retorna à figura de Margarida, com ênfase em suas pernas, reinscrevendo a personagem como objeto do desejo visual e restabelecendo sua posição tradicional na erotização. Na pornochanchada, tentativas de variação na representação de gênero tendem a devolver o corpo feminino ao centro do campo visual, preservando essas convenções.

Laura Mulvey (2018) postula que o cinema narrativo clássico dispõe o prazer visual a partir da separação entre o olhar ativo masculino e o corpo feminino como suporte da visibilidade erótica. A breve exposição do corpo masculino como objeto de contemplação constitui uma variação nesse esquema. Consequentemente, a cena se recompõe segundo os

códigos do gênero, com a figura feminina novamente colocada no centro do quadro. Entretanto, no filme, o erotismo se manifesta entre os personagens sem produzir alteração nas diferenças que estruturam suas posições.

Elvira espera Carlos encostada na parede, de frente para o veículo. Assim que ele sai, os dois se aproximam e trocam um abraço seguido de um beijo. Tadeu atravessa o quadro e segue adiante sem ser notado. Margarida aparece sentada no parapeito da varanda. A alternância entre enquadramentos em *plongée* e *contra-plongée* a coloca em posição elevada diante do novo empregado da casa, que ela observa de cima.

No plano seguinte, Tadeu limpa a piscina enquanto Margarida o observa em silêncio. Íris se aproxima por trás, tira os óculos escuros e faz um gesto de silêncio com o dedo sobre os lábios. Em seguida, inclina-se e cochicha algo em seu ouvido. Margarida se levanta e entra na casa, seguida por Íris.

Elvira desce a escada ao fundo e se aproxima de Tadeu. Pergunta por que ele não fala com ela e se viu o que aconteceu. Diante do silêncio, insiste que ele também deve ter escutado o barulho no quarto durante a noite. Tadeu tenta encerrar a conversa, dizendo: “Não é da minha conta!” Elvira então diz que está apaixonada por Carlos e que ele deixará a patroa para se casar com ela. Tadeu responde que não tem nada a ver com a vida dos outros. A conversa muda de tom quando Elvira o chama de “empregadinho” e afirma que, ao se casar com o patrão, passará a mandar na casa, enquanto ele continuará sendo “um empregadinho a vida toda.”

Tadeu responde com desdém: “Quando você virar madame a gente conversa.” Elvira o ameaça, dizendo que, quando começar a mandar ali, será melhor ele arranjar outro emprego. Ele a segura pelo braço e diz: “Você não é melhor que eu nem eu sou melhor que você. Nós estamos aqui pra trabalhar pros outros.” Ela manda que ele a solte. Tadeu a afasta com um tapa abaixo da cintura e manda que ela se retire. Elvira cospe em seu rosto e vai embora.

O confronto entre Tadeu e Elvira ocorre entre trabalhadores em posição subordinada, sendo a primeira vez no filme em que o personagem enfrenta abertamente outro colega de trabalho, e não uma figura ligada diretamente à autoridade patronal. No conflito, emergem rivalidades e estratégias de afirmação individual no mesmo grupo social. Pierre Bourdieu (2008) discute como as práticas e preferências das classes sociais funcionam como critérios de pertencimento e exclusão. Entretanto, tal esforço pode romper com os laços de solidariedade de sua classe de origem e expor o sujeito a novas formas de rejeição e ressentimento, revelando os limites e as contradições da mobilidade entre classes em contextos caracterizados por rígidas divisões sociais.

O comportamento de Elvira também se esclarece quando situado nas contradições do erotismo feminino descritas por Francesco Alberoni (1986). Inserida em um regime normativo formulado a partir de parâmetros masculinos, a sexualidade feminina é submetida à expectativa de conciliar desejabilidade com fidelidade, sempre sob o imperativo da contenção:

A mulher deve ser ao mesmo tempo desejável e fiel. Mas para ser desejável precisa evocar fantasias masculinas, deve dar aos outros homens a impressão de poder ser uma presa. Também ela, por isso, tem de enfrentar duas alternativas. Ou trai seu homem, ainda que em fantasia, ou acaba por se entorpecer, embrutecer. Sua alternativa não é, pois, radicalmente diferente. A contradição intrínseca do erotismo abre somente dois caminhos: o da renúncia e o da dissimulação (Alberoni, 1986, p. 168)

A relação com o patrão, vista como via de ascensão social, implica a transgressão dessas normas e expõe Elvira à censura e à violência dirigidas às mulheres que rompem com expectativas masculinas sobre a conduta feminina.

O projeto de ascensão social da personagem pressupõe o distanciamento de sua condição de origem. Diante dessa atitude, Tadeu reage e lembra que ambos partilham a mesma condição de dependência. Seu desejo de ascensão rompe a solidariedade de classe e intensifica conflitos entre trabalhadores em posição subordinada. Para Antonio Gramsci (1999), a consciência crítica das classes dominadas se constitui a partir do conflito:

A filosofia da práxis [...] não tende a resolver pacificamente as contradições existentes na história e na sociedade, ou, melhor, ela é a própria teoria de tais contradições; não é o instrumento de governo de grupos dominantes para obter o consentimento e exercer a hegemonia sobre as classes subalternas; é a expressão destas classes subalternas, que querem educar a si mesmas na arte de governo e que têm interesse em conhecer todas as verdades, inclusive as desagradáveis, e em evitar os enganos (impossíveis) da classe superior e, ainda mais, de si mesmas. (Gramsci, 1999, p. 388).

Tadeu e Elvira reúnem contradições próprias do trabalho doméstico. As disputas entre os dois mostram que a estrutura de classe também se expressa em conflitos internos, nos quais trabalhadores buscam reconhecimento e pequenas margens de afirmação dentro de uma ordem que os limita. Tal dinâmica se aproxima do que Michel de Certeau descreve como “manipulações internas a um sistema” (1994, p. 85), nas quais práticas cotidianas produzem mudanças pontuais, sem ruptura da hierarquia, e o espaço doméstico se constitui como um lugar de competição, mesmo entre sujeitos submetidos à mesma condição social.

Diante da pretensão de Elvira de ascender por meio do casamento com o patrão, a reação de Tadeu articula uma acusação de traição à solidariedade de classe e uma insegurança diante da possibilidade de ser superado por alguém da mesma origem social. Ele tenta reafirmar uma igualdade baseada na condição de trabalhadores ao dizer “você não é melhor que eu nem eu sou melhor que você”, mas sua reação física contradiz o discurso e reproduz os códigos da dominação masculina. A violência exercida pelo personagem sobre Elvira integra um mecanismo estrutural de submissão feminina, conforme descreve Heleieth Saffioti (2015). Segundo a autora, “paira sobre a cabeça de todas as mulheres a ameaça de agressões masculinas, funcionando isto como mecanismo de sujeição aos homens, inscrito nas relações de gênero” (2015, p. 80). Dessa forma, a cena reproduz como gênero e classe se entrelaçam na produção de desigualdades e violências cotidianas.

Figura 24 - Discussão entre Tadeu e Elvira.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

No percurso do personagem ao longo do filme, a discussão representa uma mudança na trajetória de Tadeu. Embora condenável, a agressividade é uma maneira do personagem tentar se afirmar em um ambiente onde sempre foi tratado como alguém invisível e inferior. Entretanto, a reação de Tadeu permanece circunscrita ao plano da ação imediata e não altera a posição estrutural que lhe cabe. O roteiro acompanha essa irrupção no curso da narrativa, sugerindo um esforço por protagonismo que se exerce dentro das mesmas estruturas sociais que o condicionam.

Tal limitação se manifesta na linguagem visual do filme. Em uma das cenas subsequentes, Margarida observa Tadeu limpando a piscina a partir da varanda, enquanto o enquadramento em *contra-plongée* a coloca em posição de superioridade. Marcel Martin (2007, p. 41) observa que “o *contra-plongée* dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, contra o céu aureolados de nuvens.” O ângulo define a relação entre os personagens ao projetar Margarida como figura

altiva e distante, enquanto Tadeu permanece no plano inferior da ação, preso à sua condição social.

Depois do confronto anterior, a narrativa retoma a convivência entre os moradores da casa. Carlos está sentado no sofá da sala, distraído com a leitura de uma revista *Playboy*, enquanto Margarida circula pelo ambiente fumando. Ela se abaixa por trás do sofá, apoia as mãos sobre os ombros do marido e o beija no rosto. Carlos não reage, levanta-se em silêncio e sai da sala, deixando Margarida frustrada. Tadeu aparece vestido como copeiro, com uma bandeja nas mãos. Aproxima-se e deposita os copos sobre a mesa de centro. Um *close* enquadra o rosto de Margarida, que o encara enquanto fuma, com um olhar atento e curioso. Tadeu retribui o olhar. A câmera percorre o corpo de Margarida, das pernas ao rosto.

Figura 25 - Margarida observa Tadeu da varanda, em enquadramento que preserva a distância entre os dois.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Íris, Carlos e Margarida estão sentados à mesa, conversando. Tadeu permanece de pé ao lado, em silêncio, servindo champanhe. Elvira também participa do serviço. Uma música leve acompanha a sequência, em que se alternam cenas do cotidiano da casa. Margarida, calada, permanece absorta, alheia ao diálogo entre os demais. No momento em que Tadeu lhe serve o copo, a patroa torna a fitá-lo, e os olhares se cruzam em silêncio.

Em voz *off*, Tadeu reflete sobre a situação: “Que coisa mais esquisita! Me contratam pra conquistar a dona da casa, por que o marido tá apaixonado pela arrumadeira. Eu chego aqui e a patroa fica me comendo com os olhos. Aí a arrumadeira briga comigo. Mas se eu entendo alguma coisa de mulher, ela também tá afim. Mas eu não posso! Vá lá que eu trace uma, mas não é direito um copeiro papar as duas mulheres do patrão. Vira abuso de confiança! É, eu vou ficar mesmo é com a patroa, se eu me meto com essa empregada é capaz de dar o maior bode. Mas quem eu quero mesmo é a Íris. Eu quero o meu prêmio!”

Paralelamente, Tadeu permanece de pé ao lado da mesa, com a garrafa na mão, observando os presentes e Elvira, que continua a servi-los. Ao fim da narração, a câmera se aproxima de seu rosto e encerra a cena em plano fechado.

Com o passar do tempo, a atração contida entre Margarida e Tadeu ganha corpo, enquanto o afastamento emocional de Carlos estimula a atenção dela pelo novo copeiro.

Na narração em *off*, a desconfiança de Tadeu em relação ao ambiente da casa se articula aos códigos de masculinidade que orientam sua conduta. Sua recusa em se envolver com Elvira e Margarida expressa uma lealdade silenciosa ao patrão, baseada em valores masculinos que se sobrepõem às relações de classe. Raewyn Connell (2009) assinala que a masculinidade hegemônica se define pela adesão cultural a práticas que garantem a autoridade masculina e a subordinação feminina:

A masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração das práticas de gênero que incorpora a resposta atualmente aceita ao problema da legitimidade do patriarcado, a qual garante (ou é tomada como garantia) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. [...] É a reivindicação bem-sucedida da autoridade, mais do que a violência direta, que marca a hegemonia (embora a violência frequentemente sustente ou reforce a autoridade) (Connell, 2009, p. 77, tradução nossa).

Como empregado, Tadeu age segundo valores masculinos que fazem da lealdade ao patrão, inclusive no terreno sexual, um princípio superior às relações de classe e à solidariedade entre trabalhadores.

Carlos se arruma diante do espelho enquanto Margarida permanece sentada, silenciosa, com um olhar de ressentimento. Ele se aproxima, beija-lhe a testa e se despede sem receber resposta. Após sua saída, Margarida continua imóvel, apoiando o queixo no braço da poltrona. Carlos cruza com Tadeu no corredor e dá passagem ao empregado. “É o café!”, anuncia ele à porta. Antes de autorizá-lo, Margarida ajusta o decote e recompõe a postura na poltrona. Tadeu deposita a bandeja ao seu lado. A alternância de *closes* acompanha os olhares entre os dois, prolongados no silêncio. Enquanto ele adiciona açúcar à xícara, ela segura sua mão e a conduz até o próprio seio. Tadeu se inclina para beijá-la, mas é interrompido: “Não, aqui não. É muito perigoso.”

A aproximação entre os dois ocorre no quarto, espaço mais íntimo da casa, definido pela sacralidade atribuída ao casamento. Por isso, ao interromper a investida de Tadeu, Margarida age sob restrições impostas pela posição social e pelo papel conjugal ainda presentes em sua conduta. Tal contenção remete a um regime moral que rege o espaço doméstico. Apesar do

distanciamento afetivo na relação com Carlos, o quarto permanece marcado por valores que moldam a experiência sexual da personagem e deixam ver a permanência de códigos de classe e de gênero, mesmo diante de uma atração clara e compartilhada.

Tadeu, agora vestido como motorista, aguarda na garagem. Margarida chega de óculos escuros e lenço na cabeça. Ele abre a porta traseira, mas ela a fecha para desabafar: “Espera aí, Tadeu. Primeiro eu preciso falar uma coisa com você. Meu marido não dorme comigo há cinco meses e eu não aguento mais. E o meu pai, Tadeu, é um homem muito rico e muito conservador. Ele gosta muito do Carlos. Me chamou de devassa só porque eu reclamei da frieza do Carlos. Meu marido conseguiu botar meu próprio pai contra mim. Papai não vê que o Carlos só quer o meu dinheiro. É preciso que você seja muito discreto, Tadeu. Eu confio em você. Vamos?” A montagem intercala imagens de Elvira, escondida nas proximidades, escutando a conversa. Tadeu concorda com um gesto, e os dois entram no carro. A câmera se detém em Elvira, encostada na cerca.

O relato de Margarida dá forma às estruturas patriarcais que enquadram sua posição na casa e no casamento. A menção ao pai, descrito como “muito rico e muito conservador”, assim como a acusação de devassidão dirigida a ela após a crítica à frieza do marido, apontam para uma forma recorrente de violência simbólica, na qual a palavra feminina é desqualificada para preservar a autoridade masculina. Embora Carlos se mantenha emocionalmente distante, é ele quem possui respaldo diante do sogro, enquanto Margarida é vista como inadequada por verbalizar sua insatisfação.

Figura 26 - Margarida seduz Tadeu no quarto.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

O comportamento do pai integra um regime de cumplicidade masculina presente no universo burguês encenado por Calmon. Diante do conflito, ele ignora a queixa da filha e preserva a posição do genro. Nesse horizonte, a autoridade masculina permanece protegida por

vínculos entre homens, à custa da desqualificação da mulher e da conservação de privilégios patriarcais.

Pierre Bourdieu (1999) compreende a dominação masculina como uma configuração estruturada por práticas sociais e disposições incorporadas que conferem normalidade aos papéis de gênero. Em tal estrutura, mulheres estão situadas em um campo de visibilidade regulado por categorias masculinas, responsáveis por delimitar seus modos de ser e de aparecer no espaço social. O autor sintetiza essa dinâmica ao afirmar que o mundo social funciona como “um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é [...] ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas” (1999, p. 45).

No momento em que Margarida denuncia a frieza e o oportunismo de Carlos, ela é desacreditada e seu apelo é tratado como desvio, inclusive por integrantes da própria família. Assim, a reação paterna expõe uma estrutura social que atribui autoridade à palavra masculina e rebaixa a voz feminina à condição de inadequação ou excesso.

A cena confirma o padrão descrito por Raewyn Connell (2009), segundo o qual o privilégio masculino pode ser reafirmado mesmo na ausência de autoridade institucional direta, bastando a adesão tácita a um ideal dominante de masculinidade. A atitude do pai de Margarida se articula à conduta de Tadeu na cena anterior, quando ele hesita em se envolver simultaneamente tanto com a esposa quanto com a amante de Carlos. Em ambos os casos, a primazia simbólica de outro homem é preservada não por afinidade pessoal, mas pela internalização de um código de honra masculino que se impõe em detrimento das mulheres. Ainda que pertençam a posições sociais distintas, essas figuras se beneficiam de uma estrutura que protege a autoridade masculina e converte o sofrimento feminino em desvio passível de censura moral. A cumplicidade entre homens emerge, assim, como fundamento da dominação de gênero no universo burguês encenado pelo filme.

Ao longo de sua trajetória, Antonio Calmon apresentou-se reiteradamente como um cineasta independente, avesso a filiações ideológicas e a projetos críticos explícitos. Sua imagem pública como cineasta foi construída a partir da recusa de alinhamentos programáticos e da defesa de um cinema pragmático, orientado antes pela eficácia narrativa e pelo diálogo com o público do que por compromissos políticos declarados. Entretanto, a dissociação entre os efeitos da encenação e as intenções assumidas pelo cineasta impede uma leitura única do episódio. A análise permite reconhecer uma contestação das estruturas patriarcais, cuja direção crítica permanece aberta, uma vez que a narrativa pode ser interpretada tanto como problematização das engrenagens da dominação masculina quanto como reinscrição dos

códigos de gênero que dramatiza. Tal ambivalência pode ser compreendida à luz da teoria da recepção e da crítica à centralidade do autor formulada por Roland Barthes (2004), que, embora se referisse à literatura, propõe uma reflexão aplicável ao cinema. Para o autor:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor [...] é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura [...]. A unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele [...] Estamos começando a não mais nos deixar engodar [...] para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor (Barthes, 2004, p. 64).

Linda Hutcheon (1991), refletindo a partir do campo da literatura, observa que “[...] as coisas importantes estão além das palavras, mas ainda são intensamente reais, e até mais reais por não serem articuladas ou nomeadas [...] o escritor que narra só tem a linguagem para poder trabalhar e sabe que é, inevitavelmente, ‘um prisioneiro do nominal, acreditando que as coisas são conforme as denomino’” (1991, p. 233). Sua reflexão também se aplica ao cinema, já que o filme, assim como a narrativa escrita, carrega sentidos que excedem o domínio do autor. O fato de o cineasta reivindicar neutralidade ou pragmatismo não impede que a *mise-en-scène* dê forma a conflitos e posições sociais que escapam ao que o próprio realizador reconhece.

Dessa forma, o episódio *O prêmio* exemplifica como o cinema produz efeitos que não dependem da adesão explícita do cineasta a um projeto ideológico. A obra constrói, em sua própria forma narrativa e estética, uma leitura possível das estruturas patriarcais do universo burguês representado, e os sentidos do filme se definem no campo da recepção, sem se esgotarem nas declarações de neutralidade de seu autor.

Superado esse parêntese interpretativo, a análise retorna à continuidade do episódio. A cena do encontro inicia-se com dois homens dentro de um carro estacionado, em aparente espera, até que a chegada de outro veículo chama sua atenção. Um deles retira os óculos escuros e observa. O carro de Margarida estaciona em frente a um prédio. Tadeu abre a porta para ela, que o orienta: “Você espera um pouco e depois entra, tá? O apartamento é no segundo andar.” Enquanto Margarida sobe, Tadeu permanece junto ao carro. A câmera alterna entre seu olhar e o dos homens que o vigiam do outro lado da rua. Um *contra-plongée* do prédio antecede sua entrada.

Antes de entrar, Tadeu hesita por um instante diante do prédio indicado. A alternância entre seu olhar e o dos homens que o observam dá ao encontro um caráter mais exposto, agora

fora dos limites domésticos. A rua vazia e silenciosa enquadra esse momento de passagem, em que a aproximação entre os personagens segue em um espaço menos protegido.

No apartamento, Margarida, de camisola, prepara bebidas; enquanto Tadeu senta-se com os braços cruzados. O silêncio e o constrangimento tomam conta do ambiente. Ela pergunta se ele gostou do apartamento, menciona que o imóvel foi emprestado por Íris e se senta no sofá, sem saber como agir. Tadeu inicia o contato físico ao lhe acariciar o braço. Margarida bebe, ele abaixa a alça de sua camisola, e a hesitação dá lugar ao beijo.

Apesar de ter tomado a iniciativa do encontro, o desconforto de Margarida se manifesta na linguagem corporal e na timidez da fala. A pergunta dirigida a Tadeu sobre o apartamento sugere um desejo implícito de validação e também uma tentativa de romper o silêncio constrangedor entre os dois. A vergonha experimentada por Margarida quando Tadeu abaixa a alça de sua camisola evoca o conceito de abjeção. Julia Kristeva (1982) afirma que a abjeção se dá quando elementos rejeitados no processo de constituição do sujeito retornam de forma perturbadora, ameaçando a coerência da identidade. O afastamento das normas que moldaram sua vida afetiva e sexual coloca Margarida em contato com disposições reprimidas, e o mal-estar expresso decorre do atrito entre a experiência imediata da excitação e os códigos morais incorporados à sua personalidade. A exposição do corpo fora do espaço conjugal repercute em sua subjetividade, pois remete a limites ainda ativos em sua autocompreensão social.

A experiência extraconjugal de Margarida dialoga com o que Raymond Williams (1979) define como “estrutura de sentimento.” Para o autor, certas formas de sensibilidade escapam às categorias sociais consolidadas e tornam perceptíveis processos culturais ainda em formação. Tais estruturas se manifestam com particular intensidade na arte e na literatura, onde “o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidos sem perda a sistemas de crença, instituições ou relações gerais explícitas” (Williams, 1979, p. 135). Nessa perspectiva, a convivência entre vergonha e desejo vivida por ela expressa mudanças mais amplas nas formas de sentir e agir da mulher urbana brasileira nos anos 1970.

Tadeu, por sua vez, permanece em silêncio, permitindo que a ação se desenrole no compasso da hesitação de Margarida. Ele retira o copo de suas mãos e a beija. Nesse instante, a montagem intercala um plano externo da rua. Um dos homens que aguardava no carro recebe uma mala e atravessa para o prédio onde Margarida e Tadeu estão. De volta ao apartamento, ao som de *It's now or never*, de Elvis Presley, os dois dançam e trocam carícias, em contraste com os planos do homem subindo as escadas. Ele retira da mala uma câmera fotográfica instantânea.

Na cama, Margarida aparece nua de costas, enquanto Tadeu a beija. A porta se abre discretamente e, no momento em que a música silencia, o homem é visto à porta entreaberta e fotografa o casal. O disparo revela sua presença. Tadeu o persegue pela escada e o agrida. O homem saca um revólver, mas Margarida surge armada e ordena: “Fique quieto!” Pede que Tadeu retire o filme da câmera e exige que ele diga quem o contratou. O homem responde: “Não sei, foi uma mulher”, empurra Margarida e consegue fugir. A música retorna. Tadeu e Margarida se abraçam; ela chora, os dois se beijam e a câmera gira ao redor do casal.

Embora naquele momento o espectador não saiba quem é o homem nem suas intenções, a justaposição das imagens estabelece uma dinâmica de expectativa. A vulnerabilidade de Margarida emerge da confiança frustrada em um espaço que até então parecia oferecer segurança. A retomada da música após o confronto, com Tadeu e Margarida abraçados, constitui uma tentativa de recompor a intimidade interrompida, agora marcada pela desconfiança e pelo impacto do flagrante.

Depois da sequência do registro fotográfico, a narrativa retorna à casa de Margarida e Carlos. Íris contempla a paisagem, enquanto Carlos bebe à mesa e recebe de Elvira o serviço, tocando-a de modo insinuante antes de dispensá-la. Elvira cruza com Margarida e Tadeu, recém-chegados; ele traz a câmera nas mãos. Uma gargalhada à mesa chama a atenção dos três, que se aproximam sem serem percebidos.

Figura 27 - Tadeu e Margarida são flagrados pelo fotógrafo.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

De mãos entrelaçadas, Carlos e Íris brindam. “A nós dois!”, diz ela, antes de provocar: “Ah, vocês homens, eu acho que o tempo de vocês já passou, sabia?” Carlos responde com cautela: “Eu só não gosto de cantar vitória antes do tempo.” Íris insiste: “Pois eu canto! A essa hora, a senhora sua esposa deve estar rolando na cama com o empregadinho e o homem já deve ter batido as fotos. Quando o pai dela botar os olhos naquilo vai renegar a filha pro resto da vida. E aí você toma conta da empresa daquele carola. Enfim, juntos!”

“À nossa!”, anima-se Carlos. Íris corrige: “À minha, Carlos! Fui eu quem pensei em tudo quando vi a arrumadeira apaixonada por você. Fui eu quem te deu força para fazer a comédia da paixão por ela. Fui eu quem escolhi o rapaz. Fui eu quem encheu a cabeça da Margarida com ideias. Fui eu sozinha! Eu, Carlos! Eu sozinha!” Gargalha: “À minha saúde!” Carlos a beija.

O beijo é interrompido pelo disparo da câmera. Tadeu os fotografa, e Margarida aparece com o revólver na mão: “Carlinhos!” Os dois se voltam. Ao se aproximar, ela avisa: “O papai vai ficar uma fera quando receber essas fotografias.” Em seguida, encosta a arma na cabeça do marido e cumprimenta Íris, que responde desconcertada. Tadeu continua fotografando a cena.

Margarida se aproxima, dizendo: “Adorei a surpresa! O Tadeu me contou tudo. Você não sabe o que está perdendo, não é, Tadeu? Agora, termine a sua bebida e vá embora.” Ao falar, passa a mão na cabeça de Íris. Esta se volta para Carlos: “É assim mesmo que você quer, Carlos? Eu não sei o que eu vi em você!” Margarida ironiza: “Talvez tenha sido o dinheiro. Agora dê o fora!” Íris segura Carlos pelo colarinho e murmura: “Corno!” Ele rebate, chamando-a de “filha da puta.”

Com a saída de Íris, Margarida dirige-se a Tadeu e pede para que ele espere lá fora. Ele deposita a câmera sobre a mesa e sai. Sozinha com Carlos, ela pede: “Você me passa o seu uísque?” Ele entrega e Margarida agradece.

A revelação do plano de Íris desmonta a linha narrativa que se desenhava até então. O que parecia ser um gesto de solidariedade com uma amiga revela-se parte de uma estratégia voltada ao controle da empresa e da herança. Dessa forma, a iniciativa de Margarida corresponde a um movimento induzido e passível de ser utilizado contra ela própria. Do mesmo modo, sua aparente emancipação é capturada por uma engrenagem que preserva as hierarquias patriarcais e submete a transgressão feminina em instrumento de controle.

O caráter inesperado da cena exemplifica o que Seymour Chatman (1978, p. 60) descreve como uma operação narrativa complexa, em que “uma cadeia de eventos pode começar como uma surpresa, evoluir para um padrão de suspense e terminar com um ‘twist’, ou seja, com a frustração do resultado esperado, resultando em uma nova surpresa.” A reviravolta leva o espectador a repensar a história a partir de informações que, só depois de reveladas, se tornam fundamentais, criando um contraste entre o que parecia estar acontecendo e o que, de fato, estava por trás da narrativa. O episódio atinge seu clímax com a entrada de um novo conflito, que altera as relações entre os personagens e os rumos da história.

Íris, ao declarar orgulhosamente a autoria e a execução do plano, afirma seu papel ativo na narrativa, em contraste com modelos clássicos de submissão feminina. Entretanto, sua

afirmação de poder ocorre dentro da mesma estrutura patriarcal que molda as relações entre os personagens ao longo do episódio. O conflito entre Íris e Margarida mostra, assim, como as disputas entre mulheres também podem ocorrer dentro das mesmas regras e valores do sistema patriarcal, com a reprodução de mecanismos de dominação historicamente ancorados no poder masculino.

Figura 28 - Íris conversa com Carlos sem perceber que está sendo ouvida por Margarida e Tadeu.



Fonte: Captura de tela do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

A personagem também recorre a diferentes formas de capital simbólico, entre elas o capital social, entendido, segundo Bourdieu (2004), como o conjunto de redes de relações e vínculos de confiança que possibilitam o acesso a posições de poder e influência. A tentativa de humilhar Margarida por meio da exposição de sua sexualidade se apoia em normas sociais que associam a reputação feminina ao controle do corpo. Dentro da ordem dominante, o plano insere a ação de Íris nas relações de força que estruturam o espaço social. O autor demonstra que “as relações de força tendem a reproduzir e reforçar as relações de força que constituem a estrutura do espaço social” (2004, p. 163).

Margarida reage com ironia e firmeza à traição da amiga, afastando-se do papel esperado da vítima ao afirmar, de modo sarcástico, que adorou a surpresa. A reação desconcerta Íris e inverte as posições de poder em cena: Íris, antes estrategista, perde a posição de comando; Carlos, desmascarado, é reduzido à figura do “corno”; e Tadeu, o empregado, fica ao lado de Margarida em posição de lealdade e cumplicidade.

Após ser desmascarada, Íris deixa a casa. Tadeu a segue e a segura pelo braço. “O que é que você quer?”, pergunta ela. Ele retoma a promessa: “A senhora me disse que me dava um prêmio.” Íris abre a bolsa e oferece dinheiro: “Tá certo. Quanto é que você quer?” Ele recusa: “Eu não quero dinheiro. Dá pra mim!” Surpresa, Íris lhe dá um tapa no rosto. Em seguida, Tadeu abaixa o vestido dela e a beija à força. A cena termina com os dois envolvidos em um beijo.

A recusa de Tadeu em aceitar dinheiro como pagamento faz da cena uma afirmação sexual e um enfrentamento da autoridade de Íris. Em lugar de buscar inserção nas camadas dominantes, o personagem explora brechas que abalam a autoridade estabelecida e alteram a distribuição de poder em cena. Diante disso, sua ação desestabiliza o espaço burguês, sem que isso implique o desejo de integração ou pertencimento a esse universo. Ainda assim, sua conduta se desenvolve sob relações de poder estruturadas por distinções de gênero e classe. Nesse limite, o corpo de Íris, tratado como “recompensa”, consolida a permanência de códigos patriarcais que também o oprimem e aos quais ele já havia demonstrado adesão ao longo do episódio.

A narrativa retorna à casa, onde Margarida mantém Carlos sob a mira de um revólver. A cena inverte a hierarquia doméstica ao colocar a mulher traída em posição de mando e o marido na condição de figura humilhada. Ao afirmar que Tadeu continuará trabalhando ali, Margarida passa a definir os termos da nova ordem da casa.

Após o confronto entre Margarida e Carlos, Íris e Tadeu aparecem vestidos, trocando olhares no jardim depois do sexo. Na despedida, acompanhada de um sorriso enigmático, Íris reconhece que Tadeu recebeu o “prêmio” prometido.

A cena seguinte mostra Margarida se observando no espelho. Ela abre o decote e sorri, antecipando um novo encontro. A expectativa se desfaz quando ela percorre a casa e encontra Tadeu na cama com Elvira. A montagem intercala seu avanço pela casa com cenas dos dois transando, embalada por *La bamba*, o que aproxima o erotismo do cômico e prepara o flagrante. No quarto de Elvira, imagens de devoção, cartazes de astros de cinema e objetos de uso cotidiano compõem um ambiente marcado pela justaposição de referências diversas. O flagrante dissolve a possibilidade de recomeço para Margarida e concretiza o subtítulo “...ou de como Tadeu apostou em uma e ganhou três” na tríade formada por Margarida, Íris e Elvira. O episódio se encerra com a figura de um anti-herói cuja trajetória se constrói pela astúcia e pela capacidade de contornar regras sociais, sem adesão plena à ordem dominante.

A análise de *Gente fina é outra coisa* permitiu identificar alguns elementos e traços primordiais de Antonio Calmon em suas pornochanchadas. A trajetória de Tadeu unifica os três episódios, pois é por meio dela que o filme percorre relações de serviço, situações de erotismo e conflitos próprios do espaço doméstico burguês.

Um dos aspectos mais evidentes é o uso reiterado de planos e enquadramentos bastante específicos, pouco usuais em um cinema voltado sobretudo ao entretenimento. O cineasta filma várias cenas por meio de planos fechados, *closes* nos rostos dos atores e *contra-plongées*. O

emprego desse repertório visual pode ser relacionado à sua experiência anterior com um cinema mais livre e experimental. Seu uso também ressalta diferenças sociais entre as patroas e Tadeu. Magali, no primeiro episódio, e Margarida, no terceiro, são as personagens mais frequentemente filmadas de baixo para cima, o que destaca sua posição hierárquica superior em relação ao protagonista. A casa burguesa constitui, assim, um espaço de assimetria e vigilância, no qual *closes* e trocas de olhar colocam a observação e o flagrante no centro do andamento dramático.

Pelas declarações do diretor recolhidas nos diversos veículos de imprensa mobilizados na tese, também é possível perceber a influência do cinema estrangeiro na composição visual do filme, sobretudo de diretores como Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini. Essa dimensão convive com a narrativa popular, com um grau de elaboração formal pouco comum à pornochanchada.

Outro elemento importante é o recurso à paródia do cinema hollywoodiano e a reflexão que o diretor realiza sobre o próprio cinema brasileiro ao adotar o logotipo da MGM e substituir o leão pelo *poodle* Petit. Ao substituir o leão da MGM por um poodle, o filme parodia um dos símbolos mais conhecidos do cinema americano.

O uso de músicas de cantores populares, como Odair José e Wando, também constitui um traço significativo de sua construção autoral. As canções de ambos aproximam o filme de um repertório popular mais amplo e o inscrevem na cultura de massa, sem apagar traços particulares de sua construção. Consequentemente, Calmon define sua autoria na própria forma comercial.

No nível temático, o filme desenvolve uma crítica à estratificação social brasileira, sobretudo nas relações entre patrões e empregados. Retratada como fútil e materialista, a burguesia encontra no espaço doméstico sua forma mais nítida de exposição. É ali que a humilhação de classe e o autoritarismo íntimo atravessam a vida conjugal e o controle da sexualidade feminina. O trabalho doméstico, por sua vez, permanece invisibilizado, embora viabilize a vida burguesa.

Paralelamente, o filme mobiliza pretensões de ascensão social, quase sempre mediadas por negociações eróticas e matrimoniais, mas incapazes de produzir ruptura efetiva. O diretor afirmava querer realizar uma “vingança da pornochanchada”, em que o sexo seria tratado de forma mais livre e menos moralista do que no restante das produções do período. Entretanto, seu objetivo é atingido apenas em parte, pois, ao lado de personagens femininas mais livres e de situações em que mulheres assumem o comando das situações, o filme também reproduz convenções de gênero fundadas na centralidade masculina, residindo, nesse ponto específico, sua principal tensão.

A crítica à dominação patriarcal convive com a permanência de convenções do próprio gênero. As mulheres tomam a iniciativa em vários momentos, mas seguem submetidas a uma erotização que desemboca em punição moral e reafirma os limites dessa ordem. Isso aparece com nitidez na abordagem da virgindade de Cecília, tolhida pelo pai em nome de um conservadorismo burguês, e na trajetória de Margarida, traída pela amiga e exposta a partir do uso de sua relação extraconjugal para manchar sua imagem diante do pai. Nos dois casos, a sexualidade feminina é enquadrada por mecanismos de censura e controle moral.

Repete-se, ainda, a preservação da autoridade masculina por meio de formas de cumplicidade entre homens. Tadeu, por sua vez, age segundo um código moral masculino presente em diferentes momentos da narrativa. Isso impede que o personagem seja lido como agente de ruptura plena, já que sua astúcia e sua mobilidade permanecem presas a valores masculinos e a limites de classe que o filme não desfaz. Assim, Tadeu se define como anti-herói popular, capaz de explorar brechas da ordem e de implantar desordem nos espaços burgueses pelos quais passa, sem conseguir superá-los.

4.3 *O bom marido* (1978)

Prosseguindo na investigação das marcas autorais de Antonio Calmon e da relação entre crítica social e erotismo na pornochanchada, esta análise se volta especificamente para o filme *O bom marido* (1978). O filme preserva a estrutura cômica e satírica de *Gente fina é outra coisa*, mas amplia a sátira ao capitalismo internacional e ao entreguismo da elite brasileira. A análise parte da cena de abertura, na qual se apresentam, de modo alegórico, os elementos centrais do filme.

Figura 29 - Cartaz do filme *O bom marido* (1978).



Fonte: Cinemateca Brasileira. Banco de Conteúdo Digitais. Disponível em: <https://www.bcc.org.br/cartazes/450159>. Acesso em: 1 abr. 2025.

O bom marido tem início com imagens de uma praia brasileira, onde pessoas tomam sol, caminham e se divertem à beira-mar. O olhar se detém, em especial, sobre os corpos femininos em biquínis, compondo uma atmosfera de lazer e erotismo tropical. Sobre essas imagens, ouve-se uma narração em *off* que acompanha toda a sequência inicial. A voz narra:

“No dia 22 de abril de 1500 alguns silvícolas boquiabertos e assustados viram a chegada das primeiras caravelas trazendo os colonizadores portugueses. Desde então, adquiriram o costume de se reunir nas praias à espera de novas caravelas para trocarem espelinhos e bugigangas por

suas riquezas. E esse foi um hábito que resistiu por mais de quatro séculos, 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. Quando o dinheiro falta, alguns bons maridos costumam incluir a digníssima esposa na troca, desde que ela seja do agrado do colonizador, é claro. Quatrocentos e setenta e oito anos depois de nosso descobrimento a mudança foi essa. Eles decididamente não aceitam mais pau-Brasil como forma de pagamento. Bem, para falar a verdade, houve uma outra pequena mudança. Eles não chegam mais em caravelas, mas abordam o país dentro de um estranho objeto que os primitivos silvícolas certamente chamariam de pássaro de ferro.”

A imagem do pouso de um avião da Air France aparece na tela. Posteriormente, é mostrada a paisagem do Corcovado, em uma imagem que remete ao cartão-postal do Rio de Janeiro, e logo depois a imagem do avião é congelada. A trilha sonora instrumental da canção *La vie en rose*, na versão de Grace Jones, começa a tocar enquanto os créditos de abertura são exibidos sobre a imagem congelada da aeronave. A sequência de abertura de *O bom marido* desenvolve a crítica central do filme por meio de uma construção alegórica. Por intermédio da justaposição entre a chegada das caravelas em 1500 e a aterrissagem de um avião da Air France no Brasil contemporâneo, a obra aproxima a colonização portuguesa da presença francesa no país e submete a ideia de progresso a uma leitura colonial. Entre os modos de alegorização identificados por Ismail Xavier (1993), sobressai o que o autor denomina alegoria pedagógica, caracterizada por “manter o fundo pedagógico e procurar (não sem problemas) o desenlace que define uma moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora” (Xavier, 1993, p. 13). Diante disso, a narração em *off* faz da prostituição das esposas um prolongamento de uma prática fundadora da sociedade brasileira e, com isso, dá contorno ao cinismo da elite nacional diante da presença estrangeira. A mulher é utilizada como objeto de troca nas relações econômicas e diplomáticas, figurando simultaneamente o corpo brasileiro e a falência ética das elites nacionais.

Lado a lado, as caravelas e o avião comercial transportam o episódio histórico para o Brasil contemporâneo e apontam a permanência das relações de dominação, agora mediadas pelo mercado e pelo capital estrangeiro. O filme estende a sátira ao próprio cinema brasileiro e às condições periféricas de sua produção, retomando um procedimento já presente em *Gente fina é outra coisa*, como na substituição do leão da MGM pelo *poodle* Petit. Em ambos os casos, delineia-se um rebaixamento deliberado dos modelos hegemônicos, inserindo o cinema nacional na tradição de “avacalhação consciente” identificada por Moraes (2024).

Os primeiros minutos do filme são inspirados diretamente na introdução de *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, 1955), de Billy Wilder. Na obra norte-americana, uma narração semelhante recorre a imagens da colonização dos Estados Unidos e a costumes indígenas para satirizar o tema da infidelidade masculina. Calmon se apropria dessa estrutura para inverter o sentido da situação, transferindo o foco do adultério burguês para a prostituição institucionalizada nas relações entre a elite nacional e o capital internacional. A negociação da própria esposa em nome dos negócios altera o sentido do motivo cômico e estabelece, na abertura, o vínculo entre erotismo e crítica social que rege a narrativa.

Figura 30 - Créditos iniciais.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

No aeroporto do Galeão, uma repórter anuncia a chegada do industrial alemão Dr. Otto Fassbinder (Renato Coutinho Otto) e entrevista seu secretário brasileiro, Eugênio Petrarca (Helber Rangel). Diante da câmera, ele apresenta a visita como “acontecimento nacional” e afirma que a indústria que ele instalará no Brasil trará progresso e riqueza ao país, hesitando ao tentar completar a frase. Quando questionado sobre o nome da fábrica, responde solenemente: “Urinóis do Brasil Internacional.” A surpresa da repórter obriga-o a esclarecer: “Penicos!” O contraste entre a retórica desenvolvimentista e a trivialidade do produto estabelece o tom satírico do empreendimento desde sua apresentação pública.

A entrevista televisionada no aeroporto constitui uma sátira à retórica desenvolvimentista do regime militar. Sob tom solene, a transmissão e a presença da repórter reproduzem formas de encenação midiática do progresso e da modernização econômica e exibem a submissão ao capital estrangeiro em cena como espetáculo público. Com o anúncio da fábrica denominada “Urinóis do Brasil Internacional”, o momento incorpora um elemento dissonante, pelo qual a promessa de progresso se apoia em um empreendimento de natureza peculiar. Ao mesmo tempo, o discurso de Petrarca, marcado por hesitação e pobreza conceitual, repete um vocabulário tecnocrático sem lastro e deixa transparecer o estranhamento da situação.

A interrupção da própria frase com um “sei lá” concentra, no plano cômico, a ausência de um projeto nacional consistente e expõe o caráter vazio desse discurso.

À luz do diagnóstico de Renato Ortiz (1995), o descompasso entre discurso e realidade remete à formação cultural brasileira, marcada por uma modernidade adotada de modo aparente e não orgânico:

Se me refiro a esta excentricidade característica da sociedade brasileira é porque penso que este elemento terá um peso importante no encaminhamento da discussão da cultura entre nós e, conseqüentemente, na avaliação da amplitude e da influência da própria cultura popular de massa. Tomada num primeiro sentido, que eu chamaria de restrito, ela deságua num aspecto já bastante discutido pela tradição intelectual: o da cultura ornamental. Dentro desse espírito, o liberalismo estaria ‘fora do lugar’ por causa da presença da escravidão que o desqualifica de imediato. Sua ornamentalidade aponta para uma falsidade, a vontade da classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada; a doutrina liberal se transforma assim em valor ostentatório, o que em princípio asseguraria o pertencimento da burguesia nacional aos ideais de civilização e acomodaria na consciência da classe dominante o atraso brasileiro em relação aos países centrais (Ortiz, 1995, p. 30).

Na cena, a adesão ao vocabulário do progresso e da civilização é mediada por fórmulas jornalísticas e tecnocráticas, enquanto o conteúdo do empreendimento, tanto no plano das representações quanto no material, permanece grotesco e subalterno. A promessa de modernidade encenada compõe o projeto político da ditadura militar, que, diante da crise aberta pelo choque do petróleo e pela recessão global, difundiu a imagem de um país em expansão contínua. Daniel Aarão Reis (2014) identifica uma “política de fuga para a frente”, vinculada ao II Plano Nacional de Desenvolvimento e à construção do Brasil como uma “ilha de prosperidade” em meio ao caos internacional. Voltada inclusive a produtos triviais ou vexatórios, a instalação de indústrias estrangeiras integrava o esforço de afirmação retórica da modernização.

Um plano *contra-plongé* enquadra Afraninho (Paulo César Pereio), de terno escuro, sentado no sofá diante da televisão. No telejornal, a repórter anuncia a chegada ao Brasil do industrial alemão Dr. Otto Fassbinder, descrito como “locomotiva da indústria alemã”, cercado de banquetes e recepções. Informa ainda que, logo ao desembarcar, seguirá para a mansão de Malu e Afraninho Carvalho, apresentados como “o grande sucesso do verão carioca”, com destaque para a beleza de Malu nos salões do Rio de Janeiro. A montagem alterna a repórter na televisão com o rosto silencioso de Afraninho. Encerrada a matéria, ele se levanta e caminha até a janela, onde permanece imóvel, com expressão preocupada.

O *contra-plongé* confere a Afraninho uma aparência de destaque, mas sua imobilidade e o olhar tenso quebram essa impressão. A reportagem trata a chegada de Otto Fassbinder como acontecimento antes mesmo de sua entrada em cena e a cerca de cerimônias. Afraninho permanece à margem do discurso televisivo, dependente do reconhecimento conferido ao investidor.

Figura 31 - Afraninho assiste à reportagem sobre a chegada de Fassbinder ao Brasil.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A jornalista adota um tom exaltado e reproduz a espetacularização da elite carioca. Expressões como “locomotiva da indústria alemã” e “grande sucesso do verão carioca” constroem uma imagem de glamour que contrasta com o caráter artificial das relações ali celebradas. Malu é mencionada como “uma das mulheres mais lindas dos salões do Rio”, posição que a define como elemento de valorização social de Afraninho. A personagem é apresentada como troféu e garantia de distinção, antecipando o uso instrumental de sua sexualidade na negociação com o capital estrangeiro.

O telejornal constrói uma narrativa de sucesso e autoridade, enquanto o silêncio e o olhar contido de Afraninho apontam a fragilidade do espetáculo exibido na televisão. Quando se levanta e caminha até a janela, o personagem expressa inquietação diante da expectativa criada pela encenação social. Trata-se, portanto, de uma modernidade apoiada em procedimentos de aparência e composição. Para Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto (2010), a modernização brasileira se caracteriza por combinações contraditórias, nas quais formas tradicionais convivem com impulsos de inovação sob as exigências do capitalismo dependente:

Sustenta-se que as sociedades latino-americanas pertenceriam a um tipo estrutural denominado geralmente “sociedade tradicional” e que se está produzindo a passagem a outro tipo de sociedade chamada “moderna”. No curso do processo de mudança social pareceria que, antes de se constituir a

sociedade moderna, se forma um padrão intermediário, híbrido, que caracteriza as sociedades dos países “em desenvolvimento”. Quando não, formam-se situações estanques entre um setor da sociedade que se moderniza e outros que permanecem arcaicos. Invoca-se então a noção de “dualismo estrutural”. Na realidade, metodologicamente, trata-se de uma renovação da velha dicotomia “comunidade-sociedade” [...] (Cardoso; Faletto, 2010, p. 28)

Cardoso e Faletto partem do reconhecimento da coexistência entre esferas arcaicas e modernas nas sociedades latino-americanas e apontam a possibilidade de uma transição gradual à modernidade, mediada pelas elites nacionais em associação com o capital estrangeiro. Francisco de Oliveira (2003) lê o atraso como elemento constitutivo do capitalismo periférico e entende o subdesenvolvimento como forma estrutural da acumulação em países como o Brasil. Nas palavras do autor, “o específico da revolução produtiva sem revolução burguesa era o caráter ‘produtivo’ do atraso como condômino da expansão capitalista” (Oliveira, 2003, p. 85). A permanência do atraso como condição da acumulação se apoia em estratégias de subordinação do proletariado urbano ao Estado e define uma modernização pela via da exceção, que o autor denomina “transformismo brasileiro”, no qual “o subdesenvolvimento [...] faz da exceção a forma permanente do sistema capitalista na sua periferia” (Oliveira, 2003, p. 84).

O desconforto de Afraninho diante do noticiário materializa o impasse formulado pelos dois modelos teóricos. Segundo o pensamento de Cardoso e Faletto, o personagem corresponde ao agente local que busca mediar interesses estrangeiros e sustentar uma modernização dependente, mesmo em meio à convivência entre formas arcaicas e modernas. A performance televisiva projeta a imagem de um país que encena progresso para dar lastro ao próprio discurso modernizador. Entretanto, Francisco de Oliveira permite ler a cena com mais precisão, pois a reação do personagem marca os limites do processo modernizador e mantém o sucesso no plano da representação.

Assim como nas formas incompletas de modernização descritas por Oliveira, Afraninho encarna um projeto de modernidade que preserva a ordem estabelecida, mantendo vivas as desigualdades. Sua hesitação ao olhar pela janela sugere uma percepção de que a encenação do progresso é frágil diante das exigências reais do capital estrangeiro, que interrompem a segurança projetada na entrevista. Dessa forma, o filme absorve a teoria e a rearticula no ritmo das cenas e na composição visual.

A teatralidade presente na cena remete a um padrão recorrente das elites periféricas, caracterizado pela incorporação seletiva de signos da modernidade ocidental como forma de distinção social. Na reportagem do telejornal, uma recepção privada se transforma em evento público, com a reprodução artificial de protocolos da alta sociedade europeia, compondo uma

modernidade vivida como ornamento social, sem lastro em práticas efetivas. Com isso, a crítica de Calmon também volta-se ao próprio processo de modernização brasileira, ancorado na aparência e no espetáculo em lugar de um projeto consistente.

O espectador é conduzido para o banheiro da casa do casal. Malu (Maria Lucia Dahl) toma banho enquanto *Sound and vision*, de David Bowie, toca ao fundo. A câmera percorre o espaço, acompanhando a personagem se ensaboar.

Afraninho está parado à porta do banheiro, observando em silêncio. A música para quando ele exclama: “Assim não é possível!” Malu desliga o chuveiro, veste o roupão e responde: “Eu tô me preparando, Afraninho. Você não quer que eu fique divina pro alemão? Pois eu já comprei calcinha preta, desodorante íntimo, excitação.” Diante do espelho, enquanto se seca, ele a adverte: “Você quer falar mais baixo? Os criados podem ouvir!” Malu retruca: “É o terceiro alemão que você me arranja esse ano. Você sabe como eu detesto alemão. Você lembra do que eles fizeram na guerra?” Afraninho responde: “Malu, agora a guerra é outra.”

Malu se aproxima, envolve o pescoço do marido e pergunta: “Você acha que eu tô cheirosa? Você acha que eu vou agradar o alemão?” Eles se beijam. Afraninho murmura: “Ninguém mais vai tocar em você, meu amor. Nunca mais!” Em seguida a afasta: “Você me molhou.” E completa: “Vê se te apressa. Você falou com os criados lá em Petrópolis? A feijoada tá pronta?” Malu responde: “Tá pronta sim, seu corno!”

Finalmente é revelado o plano de Afraninho e sua relação com Fassbinder. O personagem oferece a esposa a empresários estrangeiros em busca de acordos comerciais, fazendo de seu corpo moeda de negociação. Quando o personagem a repreende dizendo que estão atrasados e ela responde com a pergunta “você não quer que eu fique divina pro alemão?”, a narrativa mostra um mecanismo de modernização simulada, no qual a sexualidade feminina é instrumentalizada nas negociações. O cuidado de Afraninho para que os criados não escutem a conversa traz à tona uma forma de autoridade doméstica que convive com a fachada moderna da cena.

A dinâmica entre os personagens dramatiza o processo analisado por Francisco de Oliveira, no qual formas herdadas da ordem patriarcal e personalista permanecem presentes na modernização dependente. O banho, o erotismo estilizado e a chegada do estrangeiro compõem uma imagem de civilização e modernidade ancorada em práticas reiteradas de subordinação.

Malu explica sobre sua preparação, fazendo do seu corpo uma vitrine publicitária para agradar o outro. O tratamento imposto ao corpo o submete ao fetichismo da mercadoria. Desenvolvido por Karl Marx no primeiro volume de *O capital*, o conceito descreve o processo

pelo qual os produtos do trabalho humano são percebidos como coisas dotadas de valor próprio, tomado como qualidade inerente aos objetos:

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho social total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho (Marx, 1996, p. 81).

No processo de preparação para ser oferecida ao industrial alemão, Malu é posta como mercadoria de luxo voltada à consolidação de alianças com o investidor estrangeiro. Paralelamente, o banho se configura como ritual, marcado pela fetichização do corpo feminino como objeto de exibição e negociação.

A modernização retratada no filme articula sexualização e imperativos do consumo. Os corpos são submetidos à apropriação mercantil e circulam como bens portadores de valor social. A sensualidade performada por Malu compõe a alegoria de um país periférico oferecido ao capital estrangeiro. Por trás da modernidade exibida, permanece uma estrutura fundada na desigualdade e na subordinação.

Configura-se, assim, uma modernidade tropical ilusória, na qual o corpo feminino é moldado como promessa de liberdade, mas permanece submetido a uma performance social que limita a autonomia. O indivíduo perde a afirmação de valor próprio e se vê reduzido a suporte da linguagem do consumo. Jean Baudrillard (2007) descreve:

Entrar no ciclo do consumo e da moda não é apenas rodear-se de objetos e de serviços a seu bel-prazer, é mudar de ser e de determinação. É passar de um princípio individual fundado na autonomia — o caráter, o valor próprio do eu — para um princípio de reciclagem perpétuo pela indexação num código em que o valor do indivíduo se faz racional, desmultiplicado e mutável: é o código da ‘personalização’, de que nenhum indivíduo em si é depositário, mas que atravessa cada indivíduo na sua relação significada aos outros (Baudrillard, 2007, p. 229)

Malu perde a paciência e responde de forma direta: “Tô pronta sim, seu corno!”, interrompendo o esforço de sustentação daquela situação. A personagem expressa uma elite que recorre à modernidade como aparência social, alheia a transformações efetivas. Nos termos de Renato Ortiz (2001), trata-se de uma experiência baseada nos sinais da modernidade, mas sem correspondência com mudanças estruturais na vida social.

Na cozinha da casa de Petrópolis, um *close* destaca os quadris de duas empregadas domésticas que dançam enquanto trabalham. *Perigosa*, do grupo As Frenéticas, acompanha a movimentação.

Um homem negro entra e surpreende as duas empregadas por trás, apalpando-as com irreverência. Elas reagem. Uma delas empunha uma faca e o ameaça: “Você toma cuidado com essa mão, hein, Wanderley! Olha que eu corto teu negócio, boto na feijoada e ninguém vai nem notar.” Ele recua, dizendo que só de pensar fica todo “arrepiaquinho.” As mulheres voltam sua atenção para o preparo da comida, enquanto Wanderley (Paulo Roberto Barbosa) se serve de um copo d’água. A empregada comenta para a outra: “Tomara que essa feijoada fique uma boa merda!” A colega reage indignada: “Para com essa nojeira, Tiana. Cruzes! Só sabe falar porcaria!” Tiana (Cynthia Muller) sorri e retruca: “Brincadeira, menina. A feijoada tá é joia! Tomara que o alemão adore. Assim ele come a patroa, Dr. Afraninho recebe o tutu e paga o salário atrasado da gente.” Maria (Marneide Vidal), a segunda empregada, responde: “É, tomara que ele goste da feijoada.”

Tiana conclui: “Tomara que ele goste é da dona Malu.” Enquanto diz isso, passa as mãos sensualmente pelo próprio corpo, zombando do papel sexual reservado à patroa.

A ameaça com a faca responde a violências e abusos reiterados dirigidos ao corpo feminino negro, fazendo o personagem recuar diante da possibilidade de ter o pênis cortado. Para bell hooks (2019), o espaço doméstico é um lugar de opressão histórica, mas também marcado por práticas cotidianas de resistência entre mulheres negras.

A personagem, ao exibir seu corpo enquanto prepara a comida para o industrial alemão, encarna uma contradição estrutural: é ao mesmo tempo invisibilizada como trabalhadora e sexualizada como mulher. O sarcasmo, dirigido tanto a Wanderley quanto aos patrões, inscreve sua experiência em um cotidiano de violência racial e de gênero. Trata-se do tipo de violência a que Lélia Gonzalez se refere ao afirmar que “o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, [...] sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (1984, p. 224).

Patricia Hill Collins (2019) analisa como figuras recorrentes, como a “mãe preta”, a “mulata sensual” e a “doméstica obediente”, moldam a posição social das mulheres negras em contextos de dominação racial. Tais representações justificam a exploração material do trabalho dessas mulheres e restringem suas possibilidades de ação, ao confinar seus corpos e vozes a papéis previamente codificados. A observação de Tiana ocorre sem que a fala implique ruptura efetiva com os códigos que definem sua posição na casa.

Por meio da piada obscena dirigida à patroa, hierarquias sociais tornam-se alvo do riso, em aproximação com a tradição carnavalesca descrita por Mikhail Bakhtin (1987). A menção à patroa ser “comida” pelo alemão em troca do pagamento de salários atrasados oferece uma leitura direta da dinâmica econômica da casa, estabelecida a partir da base da hierarquia doméstica. De acordo com o autor, durante o Renascimento, o carnaval suspendia provisoriamente as distinções hierárquicas e instaurava uma forma de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados pelas barreiras de sua condição social (Bakhtin, 1987, p. 09).

Figura 32 - Tiana ameaça Wanderley com uma faca e debocha do papel sexual reservado à Malu nos negócios de Afraninho.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A cozinha desempenha um papel distinto na dinâmica da casa, reunindo trabalho cotidiano e comentário crítico. Em contraste com a sala de estar, voltada à exibição de uma modernidade calculada para fora, o espaço concentra observações construídas a partir da experiência das empregadas domésticas.

Um disco de vinil gira no aparelho. *Sound and Vision*, de David Bowie, começa a tocar. Em seguida, o rosto de Malu ocupa a imagem, com os olhos fechados e a cabeça inclinada, enquanto um pincel percorre sua face. Refletida no espelho sob luz baixa, ela permanece sentada, com as pernas apoiadas sobre a mesa, enquanto um jovem a maquia.

Afraninho entra com pressa e para à porta, encarando o maquiador. O rapaz evita o confronto e retoma a maquiagem. A câmera percorre o corpo de Malu e retorna ao rosto de Afraninho, expressando desejo pela esposa. Ele reclama que o avião de Fassbinder está prestes a pousar e ela ainda está “se pintando.” Malu o corrige, dizendo que “não está se pintando, está se maquiando.” O rapaz intervém: “Fica quieta, mamãe.”

A revelação identifica Carlinhos como filho do casal. Afraninho reage: “Eu já lhe disse mais de mil vezes que eu não quero ver o senhor fazendo essas frescuras. Trate de estudar pro

vestibular de engenharia que é isso que o senhor vai ser: engenheiro!” Carlinhos rebate: “O quê? Eu? Mexendo com cimento, tijolo e operário fedido? Tá louca! Sou de outra enfermaria, meu amor.” Malu intervém: “Ah, não enche, Afraninho.”

Ele, andando de um lado para o outro diz: “Malu, eu não aguento mais esperar, vou até o aeroporto, pego o Fassbinder, boto dentro de um carro e depois todo mundo se encontra em Petrópolis tá bom?” Antes de sair para o aeroporto, ele dispara: “Essa mulher quando se junta com esse viado é um porre!”

Após sua saída, Carlinhos comenta: “Mas aí vocês comem a feijoada e o alemão come a mamãe. Acho isso uma pobreza!” Malu o repreende: “Mais amor e menos confiança, viu, Carlinhos? Não se meta na nossa vida íntima!” Ao final, ela examina o rosto no espelho: “Que brincadeira idiota é essa aqui, hein, Carlinhos?” Ele responde: “Estou fazendo uma maquiagem tipo *punk*, mamãe!” Os dois riem.

O confronto entre Carlinhos e Afraninho permite observar a crise de uma estrutura que preserva a família como espaço de manutenção simultânea do poder econômico e da autoridade patriarcal. Paralelamente, a presença de Bowie no ambiente, somada à recusa de Carlinhos em seguir o projeto de engenharia imposto pelo pai, coloca em primeiro plano um atrito entre gerações e visões de mundo.

A maneira como Carlinhos maquia a mãe com cuidado e responde ao pai com ironia indica um afastamento das disposições que formam o *habitus* masculino burguês. Seus gestos confrontam o modelo de comportamento esperado para a figura masculina e incidem sobre os pontos frágeis de uma estrutura familiar regida pela autoridade e pela rigidez dos papéis sociais. O personagem rompe com expectativas de gênero e poder que davam base à autoridade paterna ao recusar o percurso profissional projetado pelo pai. A postura de Carlinhos representa o que Pierre Bourdieu (2004) descreve como a possibilidade de desestabilização das distinções que estruturam o *habitus* e distribuem os espaços sociais de modo hierarquizado.

O conflito já presente em *Gente fina é outra coisa* reaparece em *O bom marido* de outra maneira. No episódio *Chocolate ou morango?*, o embate entre Cecília e Guimarães expressava o choque entre um Brasil ainda marcado pelo patriarcalismo e a emergência de projetos de vida ancorados na modernidade, que indicavam abalos na ordem tradicional. Em *O bom marido*, a disputa se concentra nos modos de afirmação da masculinidade.

Carlinhos, assim como Cecília, recusa o destino imposto pelo pai. Entretanto, sua recusa se manifesta na afirmação de uma identidade sexual dissidente e incompatível com o modelo de masculinidade burguesa defendido por Afraninho. A homossexualidade, sugerida pela prática da maquiagem, pela fala e pela postura corporal, coloca o personagem em confronto

direto com as expectativas paternas. Trata-se de um *ethos* marcado pela recusa da virilidade produtiva e da carreira técnica, valores centrais à autoridade masculina exercida pelo pai. O conflito localiza-se em torno do abalo de um modelo de masculinidade centrado na figura do provedor e do chefe de família, cuja autoridade depende do reconhecimento doméstico e se fragiliza com sua perda.

A postura de Malu diante do conflito entre Afraninho e Carlinhos se distingue pela recusa em aderir à autoridade paterna. Diante da fala homofóbica do marido, ela não o confronta diretamente, mas mantém a maquiagem, reage com impaciência e o expulsa do quarto, retomando com o filho o clima descontraído.

Figura 33 - Afraninho cobra rapidez de Malu diante da chegada iminente de Fassbinder, enquanto Malu e Carlinhos o encaram durante a discussão no quarto.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Petrarca está no aeroporto quando Afraninho surge correndo e pergunta: “Como é que é, o gringo já chegou?” Petrarca consulta o relógio: “O avião aterrissou há três minutos e meio. Mais um minuto e Dr. Fassbinder e Frau Fassbinder estarão aqui. Sua senhora não veio?” Afraninho hesita: “Ela ficou se arrumando. Atrasou, sabe como são as mulheres.” Petrarca responde: “Dr. Fassbinder não vai gostar. Ele está ansioso pra conhecer a sua senhora.” Afraninho conclui: “Eu sei. Mas vai todo mundo direto pra Petrópolis.”

Fassbinder estende a mão, beijada por Petrarca: “Welcome von Fassbinder!” Afraninho se apresenta: “Afraninho Carvalho, *enchanté!*” Helga Fassbinder (Judy Miller) sorri e roça o rosto no dele. Fassbinder retira os óculos, entrega-lhe uma mala algemada ao pulso e avisa: “O dinheiro está aí.” Afraninho dirige-se à esposa: “My name is Afranio de Carvalho, but you may call me Afraninho.” Ela repete: “Afraninho?” Ele responde: “Yeah, baby!”

No carro, Petrarca, Fassbinder e Helga acomodam-se no banco de trás. Fassbinder toma o maço de dinheiro, conta as notas em voz alta - “A million hundred, a million, a hundred, dois

milhões de cruzeiros...” - e as recoloca na mala. Depois encara Petrarca: “Responsabilidade agora sua, Petraca.” A resposta é imediata: “Sim, senhor!” O carro segue para Petrópolis.

O episódio do aeroporto retoma procedimentos críticos presentes em passagens *Gente fina é outra coisa* (1977). Em uma das cenas, Magali afirma, nua, que “empregado não tem sexo”, reduzindo Tadeu a uma função utilitária e desumanizada. Tal princípio é legível à luz do conceito de reificação formulado por Karl Marx e reaparece no encontro com o capital estrangeiro, agora ampliado para além das relações interpessoais e articulado à exposição de uma engrenagem de dominação econômica e cultural.

György Lukács (2003) fornece um instrumental particularmente produtivo para a análise da sequência. O autor estende o conceito marxiano de reificação para além da economia política, de modo a demonstrar como a forma mercantil alcança o conjunto da vida social e submete a experiência subjetiva a critérios externos de cálculo e utilidade. Em *História e consciência de classe*, Lukács afirma que o indivíduo moderno se depara com sua própria atividade “como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhe são estranhas” (Lukács, 2003, p. 199).

Algemado à mala, Petrarca entra na transação como sua extensão material. Assim, a função de mediação que ele exerce se confunde com o próprio circuito do capital estrangeiro, ao qual permanece fisicamente vinculado. Com a mala presa ao pulso, o personagem permanece preso a uma tarefa de guarda e custódia, incorporado como elemento funcional da operação. Nessas condições, a situação retrata o que Lukács descreve como a conversão da pessoa em coisa, processo que se consolida quando a subjetividade é absorvida pelo funcionamento da mercadoria:

A personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho. [...] O trabalhador perde seu caráter ativo para tornar-se uma atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana (Lukács, 2003, p. 205).

Submetido a uma engrenagem que antecede sua consciência e escapa ao seu controle, Petrarca atua por conformidade às exigências do sistema. A formalidade das saudações e o cuidado com a indumentária, combinados a uma deferência encenada, compõem a cena como superfície civilizada de uma relação econômica marcada por assimetrias estruturais. Em tal disposição, a ritualização da submissão confere legitimidade à dependência sob aparência

sofisticada e permite que a transação se apresente como evento social, sem que o conflito que a sustenta precise vir à tona.

A *mise-en-scène* formaliza o que Lukács denomina “aparência necessária”, pois as atitudes aparentemente livres dos personagens brasileiros escondem uma estrutura impessoal e rigidamente organizada. Suas ações são moldadas por um funcionamento próprio do sistema capitalista, que opera de forma imperceptível e restringe a possibilidade de ação autônoma. Segundo o autor:

Essa atomização do indivíduo é, portanto, apenas o reflexo na consciência de que as ‘leis naturais’ da produção capitalista abarcaram o conjunto das manifestações vitais da sociedade, de que — pela primeira vez na história — toda a sociedade está submetida, ou pelo menos tende, a um processo econômico uniforme, e de que o destino de todos os membros da sociedade é movido por leis também uniformes (Lukács, 2003, p. 208).

O retrato da elite nacional se constrói por meio do exagero de condutas que emulam uma sofisticação importada e fazem do capital estrangeiro um instrumento de distinção social. Afraninho, ao dizer “You may call me Afraninho, baby”, recorre ao inglês como marca de refinamento postiço. Sob aparência moderna, emerge um arcaísmo cosmético que encobre uma estrutura patrimonial e oligárquica.

Renato Ortiz (1995) analisa a apropriação da modernidade pelas classes dominantes no Brasil como signo de distinção, distante de um projeto de transformação coletiva e guiada pela busca de reconhecimento externo e pela pergunta recorrente sobre “o que diriam os estrangeiros de nós” (1995, p. 32). A recepção ao investidor estrangeiro prolonga esse padrão, pois valida o país segundo um modelo exterior que antecede e condiciona suas formas de representação. A sequência do aeroporto amplia a crítica à elite nacional, pois mostra que a mercadoria incide sobre a economia e sobre os modos de sensibilidade e de conduta da classe dominante. Lukács sintetiza tal processo ao observar que a forma mercantil, elevada à norma, “abarca todos os aspectos da vida” (2003, p. 207).

O embate entre pai e filho se intensifica nos preparativos para a recepção de Fassbinder. Afraninho repreende Malu: “Você não se vestiu?” Ela responde que está pronta. Ele critica o vestido: “Parece uma freira, bota outro mais... edificante.” Malu estranha o termo e Carlinhos traduz: “Ele quer dizer peito e bunda de fora, mamãe!” A intervenção do filho provoca a explosão de Afraninho, que o agride. Carlinhos reage com um soco que o derruba. O golpe é seguido por um *close* do punho fechado em primeiro plano.

A tentativa de Afraninho de controlar a aparência de Malu configura uma forma de objetificação do corpo feminino. Ele recorre à palavra “edificante” para propor que Malu utilizasse algo mais ousado, empregando um eufemismo para disfarçar um apelo moralizante. Carlinhos traduz a fala cifrada do pai, esclarecendo o conteúdo implícito da enunciação autoritária. A violência que se segue procura intimidar o filho e restabelecer a autoridade paterna por meio da ameaça homofóbica e da força física.

Raewyn Connell (2009) argumenta que a masculinidade hegemônica se constrói pela negação da feminilidade e pela exclusão sistemática de tudo o que ameaça sua posição normativa. O soco que derruba o pai desfaz a autoridade paterna e desafia a hierarquia imposta na casa burguesa. A mão fechada em *close* subverte a imagem de fragilidade atribuída ao filho por um comportamento considerado desviante da masculinidade esperada. De acordo com a autora, “a violência faz parte de um sistema de dominação, mas é, ao mesmo tempo, uma medida de sua imperfeição. Uma hierarquia plenamente legítima teria menos necessidade de intimidar” (tradução nossa, Connell, 2009, p. 84). A ameaça de agressão física de Afraninho revela a fragilidade de sua autoridade e a tentativa de restaurar uma posição de poder abalada.

A caminho de Petrópolis, Fassbinder, Helga e Petrarca encontram uma barreira que interrompe a viagem. Petrarca desce do carro para verificar e retorna: “A estrada está fechada. Caiu uma barreira.” Fassbinder e a esposa aguardam do lado de fora. O alemão ignora o obstáculo e explode: “Quero subir. Eu vim de Deutschland para fazer negócios, comer feijoada e comer Malu. Quero Malu!!” Helga reage: “Oh, my God!”

Petrarca sugere o retorno ao Rio. O estrangeiro grita, chamando-o de incompetente. O motorista é chamado e demora a responder. Após uma freada brusca, Fassbinder decide: “Vamos pelo mato!” Diante da hesitação de Petrarca, reforça: “Vamos pelo mato. Com toda a barreira”, e encerra: “Faz bem saúde!” Petrarca murmura: “Ai meu Deus do céu!”

Na sequência, os três personagens caminham pela mata. Fassbinder e Helga, em trajes tirolezes, seguem adiante com disposição. Atrás deles, Petrarca, de terno, avança com dificuldade.

O bloqueio da estrada é tratado de forma cômica e exagerada, e os papéis de autoridade são progressivamente ridicularizados. A figura de Fassbinder - empresário alemão caricato, obcecado por negócios e por Malu - encarna o estereótipo do estrangeiro arrogante, cuja postura se afirma pela imposição irracional da própria vontade. Em português marcado por forte sotaque, ele reduz o país a um objeto de usufruto. Petrarca, humilhado, reproduz o papel do brasileiro como mediador impotente diante das vontades do capital estrangeiro.

A *mise-en-scène* explora uma sequência de ações e imprevistos desconcertantes entre os personagens, incluindo o motorista urinando em momento inoportuno, a freada brusca e a decisão de “seguir pelo mato.” A sucessão de contratempos desfaz a solenidade da comitiva e conduz a viagem em um pequeno teatro do absurdo, em que, como escreve Martin Esslin (1968, p. 347), se escarnece uma sociedade “mesquinha e inautêntica.” O entusiasmo quase infantil de Fassbinder diante da trilha, somado à disposição prática de Helga, contrasta com Petrarca vestindo terno, suando e sem preparo físico para a empreitada. A diferença entre os personagens vestidos para a aventura e aquele rigidamente encoberto pela formalidade aponta para a inadequação da elite nacional diante de situações inesperadas e contingentes.

Figura 34 - Fassbinder grita com Petrarca e exige seguir até Petrópolis para “fazer negócios, comer feijoada e comer Malu.”



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Estimulado pelo exotismo da selva brasileira, Fassbinder encara a travessia de modo deslumbrado e movido por uma visão estereotipada do país como espaço natural disponível à aventura.

O carro de Fassbinder, Helga e Petrarca aparece abandonado à margem da rodovia. Afraninho e Malu são informados por um policial de que a estrada permanece interditada e de que os estrangeiros já retornaram ao Rio. Afraninho reage com alívio contido e Malu comenta: “Pena que essa barreira não tenha caído em cima do carro.”

Em um armazém de beira de estrada chamado “Crush”, Afraninho e Malu entram em busca de um telefone. Alguns homens jogam sinuca. Ele pergunta em voz alta se a esposa pode dar um telefonema. A presença de Malu chama a atenção dos frequentadores. Ela pega o telefone e disca. O plano alterna com a casa em Petrópolis. Tiana atende e Malu explica que a barreira impediu a subida do alemão e autoriza os empregados a comer a feijoada, advertindo: “Mas não vão usar nosso talher de prata.” As duas se despedem e encerram a ligação. Depois

de desligar, Tiana anuncia para Maria: “Eles não vêm mais, vamos botar pra quebrar!” As duas gritam juntas: “Oba!”

Gilberto Freyre (2003) descreve os senhores de engenho pernambucanos e baianos dos séculos XVI e XVII e assinala que muitos já dispunham de objetos vindos do Oriente, trazidos pelas naus portuguesas, “rangendo de tão carregadas de mercadorias de valor [...] cheias de objetos finos que os portugueses vinham introduzindo por essa época na Europa aristocrática e burguesa” (2003, p. 503). A referência aos talheres de prata retoma o mesmo princípio. Embora longe da casa de Petrópolis e autorizando os empregados a comerem a feijoada, Malu preserva a prata como signo de distinção que não se compartilha.

Um exemplo particularmente expressivo aparece em Freyre no relato de um ladrão que justifica o roubo das joias de São Benedito com o argumento de que “negro não devia ter luxo” (2003, p. 26). Nos tempos coloniais, a mesma hierarquia chegou a proibir que negros usassem “ornatos de algum luxo”, como relata o autor. Tal interdição, atravessada pela racialização do consumo e do gosto, ecoa na ordem dada por Malu, quando autoriza os empregados a comerem a feijoada, mas veta o uso dos talheres de prata. Em contexto urbano e de elite, a casa burguesa moderna conserva traços do *ethos* da casa-grande.

Sem precisar estar presente, a personagem mantém a ordem, delimitada pelo uso interdito dos talheres de prata. O diálogo telefônico com Tiana mostra como hierarquias antigas persistem sob formas discretas na modernidade urbana.

A notícia da ausência dos patrões é recebida com entusiasmo pelos empregados, que veem nessa circunstância a possibilidade de escapar da rotina do trabalho doméstico. “Vamos botar pra quebrar!”, diz Tiana, antecipando um fim de semana de feijoada, cerveja e samba entre os empregados das casas vizinhas.

Com samba ao fundo, um carro vermelho para diante da casa de Malu e Afraninho, em Petrópolis. Tiana, de biquíni, recebe os convidados para a feijoada improvisada na ausência dos patrões. Severino teme confusão, mas Tiana o tranquiliza e o convida a entrar. Pouco depois, Shirley também chega e é recebida com entusiasmo. Outros convidados chegam em carros com motoristas particulares, sendo recebidos por Tiana, que reencena os códigos de sociabilidade da elite. A inversão de sentido que se realiza na festa constitui-se uma dramatização coletiva que atualiza o espírito das festividades populares analisadas por Mikhail Bakhtin (1987). Em práticas como a “festa dos loucos”, rituais e hierarquias eram parodiados por meio do escárnio, da inversão dos papéis sociais e da profanação dos símbolos oficiais. Nessas ocasiões, a ordem estabelecida era temporariamente suspensa, permitindo que o “baixo” material e corporal ocupasse o centro da cena:

O ‘baixo’ material e corporal, assim como todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas. [...] Era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte. [...] O ritual e as imagens da festa visavam encarnar o próprio tempo que simultaneamente trazia a morte e a vida, que transformava o antigo em novo, e impedia toda possibilidade de perpetuação (Bakhtin, 1987, p. 70-71).

Durante a festa, o embate entre Maria e Fonseca (Flávio São Thiago) ocorre em meio à euforia coletiva. Vestindo roupas da patroa, ela dança entre os demais, o que provoca a reação imediata de Fonseca. Ele se aproxima e a interpela: “Maria, esse vestido é da Dona Malu. Tira isso já.” Maria, cansada, começa a tirar o vestido. Assustado, ele a interrompe: “Eu não admito mulher minha metida em baderna.” Sem parar de dançar, ela responde: “Me deixa, Fonseca, eu tô só me divertindo!” Ele insiste: “Isso não é diversão, isso é esculhambação. Nós aqui somos empregados e temos que nos comportar como tal. Pobre tem que ter decência, Maria!” Maria rebate: “Fonseca, vai tomar... um drinque na piscina, vai.” Ele responde: “Não.” Ela continua: “Então vai tomar um Campari no jardim.” Nova recusa: “Não.” Maria encerra: “Então vai tomar o que você quiser, aonde você quiser.”

Figura 35 - Tiana recepciona Shirley e Severino.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Fonseca se posiciona como guardião da casa e do comportamento alheio, defendendo a propriedade e sua ordem em resposta à fidelidade pelo patrão. Com isso, ele impõe à esposa limites que os donos da casa não formularam, fazendo da obediência um princípio de conduta. A reprovação da alegria como “esculhambação” e a invocação da “decência” do pobre mostram como a dominação se mantém por adesão cotidiana, mesmo sem supervisão direta. Para Althusser (1980), a reprodução da força de trabalho envolve também a incorporação das regras

da ordem social. Formado em um ambiente regido pela subordinação, Fonseca reproduz esse padrão ao regular o comportamento dos próprios pares.

Maria, por sua vez, recusa a posição de obediência que Fonseca tenta impor-lhe e ignora o suposto decoro reivindicado pelo marido em respeito aos patrões. Dessa forma, o conflito entre o casal representa um dilema estrutural sobre como os sujeitos subalternos lidam com os limites da liberdade e da obediência na ausência da vigilância dos patrões. A atuação de Maria produz um atrito com a autoridade dos signos dominantes.

Figura 36 - Fonseca repreende Maria e a impede de se despir diante dos convidados.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Um impasse semelhante ocorre em *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, onde a casa da elite concentra práticas de vigilância e reprodução das desigualdades. No centro da narrativa, a relação entre Val (Regina Casé), empregada que aprendeu a respeitar “seu lugar”, e sua filha Jéssica (Camila Márdilla), que recusa as fronteiras tácitas entre patrões e empregados, delimita um conflito que é ao mesmo tempo geracional e ético. Tal como Maria, Jéssica transgride os códigos que regulam o espaço doméstico burguês porque ocupa lugares reservados aos patrões, trazendo à superfície a naturalização dessas delimitações. Sua presença perturba o equilíbrio da casa, assim como Maria, vestida como a patroa e dançando sem culpa, reencena o teatro hierárquico que estabelece a domesticidade.

Em ambos os filmes, a ruptura emerge de ações que colocam a hierarquia em questão, independentemente da presença ou ausência do patrão. Fonseca e Val refletem um sistema baseado na aceitação da inferioridade como destino, enquanto Maria e Jéssica, em contextos distintos, trazem o incômodo da transgressão e seus limites.

Embora ambos os filmes tratem dos conflitos entre patrões e empregados no espaço doméstico, é importante considerar as diferenças de contexto histórico e de projeto estético que os permeiam. *Que horas ela volta?* pertence a um projeto narrativo de orientação sociopolítica explícita, articulado às transformações sociais ocorridas durante as administrações federais de

Luís Inácio Lula da Silva (2003–2010) e Dilma Rousseff (2011–2016). A oposição entre Val e Jéssica apresenta de forma direta um impulso de ruptura com a servidão naturalizada, enquanto a estética do filme se define de modo claro e frontal em torno de um conflito bem delimitado. Já em *O bom marido*, a luta de classes também estrutura a narrativa, mas se manifesta por meio do humor e da carnavalização, articulando erotismo e crítica social. Nos dois filmes, as fragilidades centrais da vida doméstica da elite brasileira ganham forma.

Em contraste com a festa dos empregados, a cena seguinte adota um tom mais silencioso e contemplativo, situando a ação para o ambiente externo da mata. Um *close* no rosto de Fassbinder é mostrado. O personagem observa a mata com ar maravilhado. O plano se abre, revelando Helga logo atrás e, por fim, Petrarca, visivelmente cansado, carregando a pesada mala enquanto emite gemidos e reclamações abafadas.

A disposição dos personagens - o europeu entusiasmado à frente, sua esposa logo atrás e o empregado brasileiro ao fundo, arcando com o peso - delineia uma hierarquia de tipo colonial. Antes algemada ao pulso de Petrarca no aeroporto, a mala aparece novamente, agora como fardo material. A aceitação cotidiana da desigualdade mantém a dominação, processo analisado por Albert Memmi (1977) no contexto colonial:

À agressão ideológica, que tende a desumanizá-lo, depois a mistificá-lo, correspondem em suma situações concretas que visam o mesmo resultado. Ser mistificado já é, pouco ou muito, avalizar o mito e a ele conformar sua conduta, isto é, ser por ele determinado. Ora, esse mito está, além disso, solidamente apoiado em uma organização bem real, uma administração e uma jurisdição; alimentado, renovado pelas exigências históricas, econômicas e culturais do colonizador (Memmi, 1977, p. 86).

Em ações simples, como carregar a mala, persistem relações hierárquicas fundadas em antigas formas de desigualdade e dominação.

Na casa de Afraninho e Malu, no Rio de Janeiro, *Sound and vision* acompanha Carlinhos, encostado a uma parede decorada com pinturas que remetem ao século XVII. Vestido com uma camiseta preta com o emblema do musical *Boy meets boy*, observa em silêncio os pais se beijando diante da janela com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas e o Corcovado. O plano se aproxima do casal na sala de jantar. Afraninho interrompe o beijo, e Malu pergunta: “O que foi agora, Afraninho?” Apreensivo, responde: “Eu tenho que continuar tentando esses hotéis. Ele tem que estar num deles. Afinal de contas, o que ele pensa que eu sou?”

Malu se senta à mesa. Afraninho ocupa o lugar oposto, abre um catálogo telefônico, afrouxa a gravata e continua: “Eu não tenho culpa da barreira ter caído no meio da estrada,

tenho? Esse país está cheio de mulheres aventureiras. Eu não posso deixar o alemão sozinho. Ele acaba sendo comido pelas piranhas e lá se vai o nosso negócio. É um perigo.”

Enquanto disca o número de um hotel, o plano destaca brevemente o rosto de Malu, que mastiga e observa. Afraninho fala ao telefone: “Hotel Intercontinental. Eu gostaria de saber se o senhor Otto Fassbinder está hospedado aí. FASS-BIN-DER.” Diante da resposta negativa, desliga irritado. Malu pergunta que negócio ele vai fechar com o alemão. Ele responde: “O Fassbinder é presidente da Urinól International. Nós vamos compor uma *joint venture* e fundar a Urinól do Brasil.” Surpresa, ela retruca: “Urinól? O que vocês vão fabricar, hein?” “Penico!”, responde Afraninho. Malu reage: “Penico, Afraninho? Você ficou doido, é?”

Figura 37 - Afraninho explica a Malu o negócio dos penicos e agride verbalmente Carlinhos ao defender o empreendimento.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Afraninho se levanta, aproxima-se de Malu e se justifica com veemência: “Você sabe quantas cidades desse país não possuem rede de esgoto? Existem milhões de brasileiros que não estão a fim de sair de casa à noite pra fazer suas necessidades lá fora, na fossa. O Fassbinder diz: ‘O Brasil ainda não é um bom consumidor de privadas, mas é um excelente mercado potencial de penicos’. E o penico do Fassbinder não é um penico qualquer. Tem tampa perfumada, esmalte antiferrugem. É lindo, lindo!”

Enquanto ele discorre com entusiasmo, Carlinhos se aproxima e comenta com desdém: “Ai, que pobreza!” O pai reage de forma agressiva: “Pobreza é você, seu merdinha. É com o dinheiro desses penicos que você vai viver! 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!” Carlinhos se vira para sair e responde: “Vou tomar um banho bem cheiroso, pra me livrar desse cocô.” Afraninho o interpela: “Onde é que você pensa que vai?”, e Carlinhos ergue os braços em posição defensiva.

Ele se aproxima de Malu, ainda sentada, massageia seus ombros e leva a mão ao seio. Ele murmura: “Eu só queria saber...” Malu pergunta: “Saber o quê, meu amor?” Ele completa: “Onde anda esse alemão.” A expressão de Malu se fecha. Ela o afasta com violência, encerrando o momento de forma abrupta.

O projeto empresarial de Afraninho, fundado na precariedade sanitária brasileira, remete à noção de capitalismo dependente formulada por Ruy Mauro Marini (2017). Em sua leitura, a acumulação nas economias periféricas se baseia na separação entre produção e consumo e na reprodução ampliada da desigualdade social. A fabricação de penicos parte do reconhecimento direto da falta de saneamento básico como condição permanente de funcionamento econômico e toma essa carência como base de negócio. O autor define a dependência como um processo no qual a subordinação integra o desenvolvimento como mecanismo permanente de reprodução:

A dependência, entendida como uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco as relações de produção das nações subordinadas são modificadas ou recriadas para assegurar a reprodução ampliada da dependência. A consequência da dependência não pode ser, portanto, nada mais do que maior dependência (Marini, 2017, p. 327).

A acusação dirigida ao filho - “a tua vagabundagem depende da merda de milhares de pessoas” - verbaliza a base material que escora os privilégios da elite, alicerçada na exploração de uma maioria privada de condições elementares de vida. O conforto e o consumo exibidos pela família condicionam-se à persistência da carência e da exclusão, expressão de uma racionalidade que naturaliza a desigualdade e dela extrai vantagem. Para Celso Furtado (1974, p. 79), “o distanciamento das formas de vida de uma minoria privilegiada com respeito à massa da população” define um traço das economias periféricas e estrutura o subdesenvolvimento.

A elite brasileira é fruto de um subdesenvolvimento mascarado, que encobre a persistência das carências estruturais. O penico com tampa perfumada exemplifica a convivência entre a promessa de sofisticação e a permanência da carência sanitária, articulando de forma grotesca o consumo refinado de uma elite alienada e a miséria persistente da maioria da população. Marini (2017) descreve tal processo como traço da industrialização dependente, que ajusta a estrutura produtiva às exigências da acumulação subordinada:

A produção baseada na superexploração do trabalho voltou a engendrar assim o modo de circulação que lhe corresponde, ao mesmo tempo em que divorciava o aparato produtivo das necessidades de consumo das massas. A

estratificação desse aparato no que se costuma chamar "indústrias dinâmicas" (setores produtores de bens supérfluos e de bens de capital que se destinam principalmente para estes) e "indústrias tradicionais" está refletindo a adequação da estrutura de produção à estrutura de circulação própria do capitalismo dependente (Marini, 2017, p. 345).

O projeto da “Urinóis do Brasil Internacional” explora a carência sanitária como oportunidade de negócio. Celso Furtado (1974, p. 89) identifica o caráter ideológico do discurso do desenvolvimentista que, ao se apoiar em metas abstratas como crescimento e exportações, “desvia as atenções da tarefa básica de identificação das necessidades fundamentais da coletividade.” Dessa forma, o penico sintetiza uma modernização que estetiza a miséria e transforma necessidades elementares em mercadoria, preservando “padrões de consumo privado dos grupos privilegiados”, enquanto a massa excluída, como alerta Furtado (1974, p. 87), permanece como fator potencial de crise do próprio sistema.

Fassbinder e Helga avançam despreocupados pela trilha, enquanto Petrarca vem logo atrás, ofegante, carregando a mala e o paletó. O percurso pela mata separa com nitidez suas posições - para uns, passeio; para outro, trabalho.

A ação retorna à casa de Petrópolis, então tomada pela festa dos empregados ao redor da piscina. Fassbinder, Helga e Petrarca aparecem parados, lado a lado, observando a cena com espanto. Suado e exausto, Petrarca continua carregando a bagagem. A música cessa diante da presença dos forasteiros, e o silêncio instaura um constrangimento coletivo. Maria comenta: “Estão fantasiados de tirolês. Devem estar achando que isso aqui é um baile de carnaval.” Wanderley reconhece o visitante e antevê problemas. Tiana toma a iniciativa e se aproxima cantando “Ó tirolesa, ó tirolesa, eu te conheço desde outros carnavais.” O coro se forma, os visitantes são puxados para o centro da festa, e Fassbinder e Helga se integram à dança.

No meio da comemoração, Fassbinder se aproxima de Maria e passa a mão por seu corpo, interpretando a recepção festiva como sinal de permissividade. Fonseca observa à distância, incomodado, e corre para dentro da casa. No apartamento do Rio de Janeiro, o telefone toca. Afraninho atende e é informado da chegada inesperada do convidado alemão.

A incredulidade inicial de Afraninho dá lugar à irritação, enquanto Petrarca está sentado ao lado de Fonseca, exausto, explicando o atalho pela mata. A conversa rapidamente se concentra no motivo central da ligação. Fonseca alerta: “O alemão está dando em cima da minha mulher e eu vou engrossar já, já.”

Afraninho tenta conter a situação, pedindo que o empregado não interfira e ressaltando o interesse financeiro envolvido: “Tem muita grana nessa parada.” Fonseca resiste, recusando-

se a aceitar a exposição da mulher e antecipando o estigma social que recairia sobre ele. A divergência evolui para confronto direto quando Afraninho leva a discussão para o terreno da humilhação, atacando a posição social do empregado e exigindo sua submissão verbal. Diante da ordem para repetir “eu sou um merda”, Fonseca obedece em silêncio, enquanto Petrarca observa a cena sem compreender o diálogo.

Figura 38 - Diálogo entre Afraninho e Fonseca ao telefone, com Petrarca ao lado.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Segundo Bakhtin (1987), o riso empregado para ridicularizar alguém contribui para a manutenção das desigualdades, ao encobrir a opressão sob a forma de piada. Fonseca, dividido entre o dever de obediência e a defesa da honra conjugal, é colocado diante de uma humilhação em que a linguagem se impõe como meio de dominação degradante. O silêncio de Petrarca ao lado de Fonseca prolonga o circuito de humilhações ao qual os empregados permanecem submetidos sob diferentes figuras de autoridade.

Fonseca é ameaçado por Afraninho mediante a lembrança de que “tem muita grana nessa parada.” Dessa forma, o corpo de Maria também é utilizado como moeda indireta, enquanto Fonseca rejeita a possibilidade de que sua mulher seja oferecida a Fassbinder como parte do acordo implícito. O personagem tenta preservar um limite ético centrado na honra conjugal e na integridade da relação, ainda que o faça a partir de uma posição social fragilizada. A pergunta “tá pensando que é melhor que eu?” consiste em uma interpelação hierárquica, pela qual Afraninho submete a honra do empregado a um critério de classe, tratando-a como privilégio incompatível com interesses econômicos considerados superiores.

A investida de Fassbinder sobre Maria faz emergir estruturas históricas de apropriação do corpo feminino. O ato de tocá-la retoma uma imagem persistente na cultura brasileira, segundo a qual o corpo da mulher pobre, especialmente o da mulher negra, é socialmente disponibilizado ao desejo masculino. Gilberto Freyre (2003) discute as relações entre

colonizadores e mulheres indígenas e negras no Brasil colonial e descreve a dinâmica desigual e violenta que marcava tais encontros:

O intercurso sexual entre o conquistador europeu e a mulher índia não foi apenas perturbado pela sífilis e por doenças europeias de fácil contágio venéreo: verificou-se — o que depois se tornaria extensivo às relações dos senhores com as escravas negras — em circunstâncias desfavoráveis à mulher. Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio (Freyre, 2003, p. 166).

Na relação entre Fassbinder e Maria, a violência é banalizada e interpretada pelo agressor como permissiva e absorvida pela ordem festiva, o que confirma a persistência de uma matriz histórica que naturaliza o abuso do corpo feminino subalterno.

A festa continua à beira da piscina. Sentada ao lado de Petrarca, Tiana observa a festa quando ele rompe o silêncio: “Eu, se fosse você, acabava com essa festa. O empregado já avisou o Doutor Afranio lá no Rio.” Ela reage com desprezo: “Pouco isso me dá. A barreira caiu, como eles vão chegar aqui?” Petrarca responde: “Do mesmo jeito que a gente chegou. Pelo mato.” Tiana ironiza: “Pelo mato! Conheço aqueles dois com a palma da minha mão. Nunca andaram a pé na vida.”

A conversa muda quando Petrarca menciona o dinheiro trazido por Fassbinder: “2 bi!” Diante da surpresa de Tiana, ele explica: “2 bilhões de cruzeiros antigos. Uma loteria esportiva.” Ela pede para ver o dinheiro e descobre que a chave da mala está com Fassbinder. Tiana comenta que, caso Afraninho apareça, a quantia poderia pagar os salários atrasados. Petrarca reage com ceticismo: “Isso se aquela sua amiga não ficar com a grana toda.” “E por que não nós dois?”, ela pergunta. “Nós dois o quê?”, ele retruca. “Se a gente ficasse com a grana.” Petrarca recusa: “Negativo, não tô afim de perder meu emprego.” Ela insiste: “Já sei, tá com medo dos homens, né?” Ele rebate: “Não. Quanto a isso não tenho problema. O dinheiro entrou ilegal no Brasil. Pra todos os efeitos ele não existe. E se ele sumir, o alemão tem que ficar de bico calado.”

Tiana se insinua: “Então, meu gostoso, vamos fugir nós dois e viver um ano de loucuras em Bariloche, Miami, Casca Dura...” Petrarca se esquivava: “Não adianta, não posso!” Ela se aproxima e acaricia seu peito: “Por que você é tão covarde, meu gostoso? Tá com medo do alemão, é?” “Não tenho medo de ninguém” Tiana toca sua orelha e provoca: “Ah, então já sei. Tá com medo de mim. Olha como está tremendo.”

O diálogo entre Tiana e Petrarca define uma relação de poder mediada por disputas de interesse e estratégias de afirmação em um contexto de desigualdade. Diante da possibilidade

de fuga com o dinheiro de Fassbinder, Tiana mobiliza provocações verbais e toques corporais como meios de negociação. A personagem identifica uma oportunidade concreta de ascensão social, de modo a desvencilhar-se da sua condição como empregada e dos salários atrasados. Para convencer Petrarca, ela atua com cálculo estratégico, fazendo do corpo um recurso de intervenção.

Figura 39 - Tiana tenta convencer Petrarca a fugir com a mala de dinheiro.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Retoma-se a leitura de Camille Paglia (1990), segundo a qual a sexualidade feminina se enraíza em uma força arquetípica e ancestral, sem se reduzir às formas históricas de opressão ou aos construtos sociais que a moldam, articulando-se a símbolos profundos e à experiência do corpo como potência marcada pela complexidade. Para a autora, o erotismo integra uma ordem em que a sexualidade e o poder se distribuem de maneira hierárquica. À luz dessa leitura, Tiana exerce uma forma de poder pelo manejo de códigos corporais que interferem no ritmo da cena e nos papéis sociais estabelecidos, com o enquadramento concentrando a atenção em sua presença física e orientando a dinâmica da ação.

Afraninho e Malu decidem enfrentar o mesmo caminho pela mata. Os dois chegam de carro ao local onde o veículo de Fassbinder havia sido deixado. Vestidos de branco, descem e vasculham a área em busca de pistas. O motorista surge ao longe, correndo e abotoando apressadamente as calças. Afraninho corre ao encontro dele e pergunta se foi “por aí que eles entraram”, apontando para a mata. O motorista confirma. Ele agradece e o homem se afasta.

Afraninho tenta convencer Malu a acompanhá-lo pela trilha. Ele a puxa pela mão. Malu resiste, afirmando ter medo. Diante da pergunta “medo de quê?”, ela responde: “De cobra!” Afraninho insiste: “Cobra? Mas não tem cobra aí!” Malu retruca: “Tem sim. Tem cobra venenosa. E se uma delas me pica, hein? Hein?” Ele encerra a discussão: “Maluzinha, eu acho melhor você arriscar a sua vida e entrar nesse mato, porque se não, eu mato você.”

Em seguida, os dois aparecem ao longe, avançando com dificuldade pela mata. O branco das roupas contrasta com o verde da vegetação e sublinha o desajuste do casal naquele espaço.

Figura 40 - Malu e Afraninho prestes a entrar na mata para chegar a Petrópolis.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Paralelamente, a festa dos empregados reúne todos à mesa em uma composição que remete ao afresco *A última ceia*, de Leonardo da Vinci. Fassbinder ocupa o centro da cena, de pé, ladeado por Helga e Wanderley à direita e por Tiana e Petrarca à esquerda, enquanto os demais voltam o olhar para ele em gesto de atenção reverente e festiva. Os aplausos e o agradecimento corporal do personagem dão à refeição um caráter de ceia paródica, na qual o empresário estrangeiro aparece no lugar que, na tradição cristã, cabe a Cristo. Entretanto, a partilha não envolve pão nem vinho, mas um banquete de excessos. Em lugar da comunhão espiritual, celebra-se o capital, materializado na mala algemada ao braço de Petrarca, logo observada por Tiana. A ação silenciosa da personagem - ao segurar a mão algemada e encarar a mala - sinaliza a permanência de seu plano de fuga, fazendo do dinheiro o elemento central da cena, no qual a posse substitui o alimento e redefine os vínculos estabelecidos.

A paródia se constrói pela inversão dos símbolos e pela participação dos corpos. Helga observa um pedaço de carne com nojo e curiosidade antes de levá-lo à boca, enquanto Wanderley, vestindo uma camisa do Flamengo, a encara com interesse. A sequência transfere a solenidade da ceia cristã para práticas de consumo carnal voltadas ao alimento e ao corpo feminino, retirando a dimensão sacral do ritual e configurando um teatro de corpos desalinhados celebrando o prazer.

O conjunto disposto na mesa constitui o simulacro de ordem e sentido próprio das relações burguesas e das promessas de salvação econômica depositadas no capital estrangeiro. A centralidade de Fassbinder em uma ceia grotesca ironiza a figura do messias moderno - o investidor - e a retórica de progresso e redenção dependente da circulação do dinheiro internacional entre setores decadentes da elite brasileira.

Georges Minois (2003) analisa a formação histórica do riso e do escárnio na tradição ocidental, destacando a relação entre práticas cômicas e rituais religiosos, sobretudo no contexto medieval. Para o autor, a paródia constitui um mecanismo recorrente de dessacralização das cerimônias cristãs. A partir da tradição de deformações burlescas da ceia na cultura medieval, observa que:

Numa religião tão ritualizada como o catolicismo, em que tudo gira em torno da repetição cotidiana da mesma cerimônia — com os mesmos gestos e as mesmas palavras em todas as igrejas — reproduzindo a última refeição, a Ceia, era inevitável que aparecesse logo uma deformação cômica desse ritual, sob forma de paródia. Da refeição sagrada ao banquete bufão, a passagem é muito rápida, e essa utilização cômica do trágico sagrado é a principal fonte do riso medieval, que se enraíza na religião” (Minois, 2003, p. 97).

No contexto moderno, a subversão cômica dos ritos religiosos assume novas configurações. Para Minois, o riso contemporâneo incide sobre o sagrado institucionalizado, entendido como sistema dogmático e normativo:

O riso moderno participa também do desencantamento do mundo. Mas o que é dessacralizado é o sagrado tradicional, dogmático, preciso, definido, compilado, classificado, esclarecido e ensinado; o sagrado dos integristas, dos dogmáticos, dos donos de verdades, dos totalitarismos. Em sua incerteza e indecisão, o riso moderno mantém outro gênero de sagrado (Minois, 2003, p. 414).

A subversão da pintura *A última ceia* retoma essa linhagem histórica de subversão cômica, agora dirigida às elites econômicas e às promessas redentoras do capital estrangeiro. O foco recai sobre uma forma contemporânea de idolatria, centrada no consumo e na autoridade empresarial. A centralidade de Fassbinder à mesa, cercado por aplausos e reverência, converte a refeição em uma cerimônia profana, na qual símbolos religiosos são mobilizados para expor o culto ao dinheiro e à performance econômica como princípios ordenadores da ordem social.

Sentada ao lado de Petrarca, Tiana mantém o olhar atento sobre a algema que o prende à mala de dinheiro, indicando que não abandonou a tentativa de convencê-lo a fugir. Sua atenção silenciosa à maleta conserva a centralidade do dinheiro e a persistência de seu plano.

À mesa, o foco também recai em Helga, observada por Wanderley enquanto hesita diante de um pedaço de carne. O olhar do personagem combina curiosidade e exotização, dirigido à estrangeira no ato banal de comer feijoada. A câmera alterna entre o rosto de Helga e o alimento em seu garfo. O controle da ação permanece com ela, que decide o tempo da

hesitação e o momento de levar a carne à boca. Wanderley, imóvel, permanece na posição de observador. A refeição concentra uma interação pautada no fetichismo e na vigilância, com o olhar masculino suspenso pela autonomia silenciosa da personagem feminina.

Figura 41 - Fassbinder ao centro da mesa em composição que remete a A Última Ceia, de Leonardo da Vinci.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)/Pixabay. Reprodução de *The Last Supper*, de Leonardo da Vinci³¹

Na mata, sujos e exaustos, Malu e Afraninho avançam com dificuldade até um trecho pantanoso. Ela se apoia nele e interrompe a caminhada, reclamando estar imunda, cansada e com fome e que daria “tudo pra comer aquela feijoada.” Afraninho ri, segura seu rosto e a provoca, dizendo que ela parece que “acabou de sair de dentro de uma feijoada.” Incomodada, Malu se abaixa, pega lama e arremessa nele. Afraninho se aproxima e a segura pela cintura: “Eu quero você assim, Malu. Toda meladinha de lama!” Ela resiste. Ele insiste: “Na lama, sim. Eu quero me emporcalhar.” Diante da insistência, os dois se beijam. Entre risos, Malu conclui: “Olha, Afraninho, eu prefiro você na lama e o alemão na cama.”

³¹ Disponível em: <https://pixabay.com/illustrations/the-last-supper-leonardo-da-vinci-1921290/>. Acesso em: 1 abr. 2025.

Os dois se abaixam e iniciam a relação sexual. Afraninho retira o vestido de Malu enquanto *Amante latino*, de Sidney Magal, começa a tocar. A câmera os acompanha rolando pelo chão lamacento, entre beijos e corpos cobertos de lama.

Figura 42 - Sexo na lama entre Malu e Afraninho.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Camille Paglia (1990) permite situar o episódio no horizonte de uma sexualidade entendida como potência natural indomável. Para a autora, a sexualidade se situa fora dos parâmetros da razão civilizatória e remete a um fundo dionisíaco resistente à domesticação. A entrega física dos personagens na lama dá corpo à força animal do erotismo, refratária à ordem civilizatória. A autora escreve:

A arte e o sexo são regiões de evasão ritual da civilização. São antissociais, antimorais. Não há liberalismo sexual sem desordem. Sexo é bizarro, louco, demente. O idealismo progressista tenta redimi-lo, como faz com tudo. Tenta racionalizar o irracional. Mas o sexo é animal, confuso, uma troca de fluidos, uma queda. Sexo é poluição. O romantismo mentiu ao dizer que o sexo é nobre. O barro, os cheiros, a exposição dos orifícios, a mistura do cômico com o sublime — tudo isso faz parte da experiência erótica verdadeira. A civilização constrói seus palácios sobre a negação disso. (Paglia, 1990, p. 27)

O diálogo com Norbert Elias, em *O processo civilizador* (1994), amplia o alcance da cena ao discutir a interrupção do aprendizado social de autocontrole dos corpos. De acordo com o autor, a história das sociedades ocidentais envolve o controle progressivo dos impulsos por meio de normas de autocontenção. O regresso à lama dramatiza a suspensão desse autocontrole aprendido e reduz a promessa civilizada a um estado paródico.

Na lama em que os corpos se misturam, o episódio remete à modernização conservadora descrita por Renato Ortiz (1995), caracterizada pela fragilidade estrutural. Malu, ao preferir “o marido na lama ao alemão na cama”, frustra a promessa de civilidade representada por Fassbinder e devolve o desfecho ao impasse histórico do subdesenvolvimento.

A canção *Amante Latino* segue na trilha sonora. Em uma espreguiçadeira, Fassbinder repousa sob o sol, aparentemente dormindo. Maria e outra empregada se aproximam sorrateiramente. Uma delas puxa o cordão de sua bermuda, enquanto a outra remove a parte superior do biquíni e se inclina de forma provocativa. Fassbinder desperta com um sorriso malicioso e se levanta da cadeira, pronto para reagir à insinuação. O estrangeiro, símbolo do capital e do prestígio internacional, é colocado como objeto sexual e alvo de riso, embora continue no centro da cena como figura dominante. A iniciativa parte das próprias mulheres, que se aproximam e provocam sua reação, mas a encenação se estrutura em torno dele como referência de poder, definindo os termos da interação. Entretanto, o erotismo da situação preserva hierarquias de classe, gênero e origem e dispõe as relações entre os personagens segundo lugares sociais distintos.

Tiana e Petrarca aparecem em pé, trocando um beijo. Em tom sedutor, Tiana diz: “Você com a sua inteligência, sua sabedoria, e eu com as minhas ideias... nós dois juntos com essa grana. Nós íamos longe! Quantas línguas você fala, meu gostoso?” Petrarca responde: “Doze!” Ela conclui com deboche insinuante: “Doze! Que gracinha, eu vou ensinar mais uma pra você e assim ficam treze, o número da sorte”, enquanto passa a língua em seu ouvido. Petrarca reage com prazer. O erotismo constitui a estratégia de Tiana para convencer Petrarca a fugir com ela e o dinheiro. A expressão “língua” carrega um duplo sentido. Por um lado, faz referência à erudição de Petrarca. Por outro, adquire conotação sexual ao sugerir ensiná-lo a falar mais uma.

Malu e Afraninho seguem em êxtase sexual, cobertos de lama, rindo e rolando um sobre o outro. A trilha muda para *Go your own way*, de Fleetwood Mac, em meio à sujeira, à lama, aos movimentos exagerados e à suspensão das convenções de comportamento.

Pelos arredores da casa, Maria foge seminua, enquanto Fassbinder a segue com o biquíni amarrado ao pescoço, farejando o ar como um predador. Escondida em uma pequena construção, observa-o cheirar a peça íntima e ri em silêncio. Pela janela, Fonseca a repreende e alerta para a possível chegada de Afraninho. Maria o ignora e fecha a janela. Fassbinder afasta-se pela trilha, esfregando as mãos e uivando como um lobo, enquanto Malu e Afraninho vagam desorientados entre as árvores. Já no quarto dos patrões, a personagem é seguida por Fassbinder, que a conduz à cama sob a exclamação “Gosto no balalas. Mein Kampf!” Fonseca invade o espaço armado com uma espingarda. Encontra Fassbinder sobre Maria e exige explicações, mas o estrangeiro inverte a situação, ordena que ele “coma sua mulher” e lhe entrega a arma. Diante da ordem, Fonseca obedece.

Sozinhos no quarto, Maria puxa o marido para a cama do patrão. Ele hesita por se tratar do leito de Afraninho, mas aceita a condição de ser chamado de “Doutor Afraninho”, enquanto

ela exige ser tratada como “Dona Malu.” A relação se consoma sob a repetição dos nomes dos padrões.

A fuga de Maria, seminua, seguida da relação sexual com o próprio marido, Fonseca, após a ordem de Fassbinder para que ele “coma sua mulher”, ilustra o uso da carnavalização como recurso narrativo recorrente em *O bom marido*.

O cruzamento entre a expressão enigmática “Gosto no balalas” e a menção direta a Mein Kampf compõe a construção caricatural do personagem, cujo enunciado truncado sublinha sua condição de estrangeiro e o marca como corpo estranho naquela situação. Já a referência a Adolf Hitler mobiliza um signo historicamente marcado pelo totalitarismo na performance sexual, que ali perde gravidade e se converte em grotesco.

A paródia da elite torna-se mais incisiva quando Maria exige ser chamada de “Dona Malu” e Fonseca de “Doutor Afraninho”, assumindo a identidade dos padrões na própria cama do casal. O riso decorrente da situação embaralha a ordem hierárquica, como no universo descrito por Bakhtin (1987). Paralelamente, a concepção de sexo como força instintiva, discutida por Camille Paglia (1990), se manifesta quando Maria dirige o interesse sexual de Fassbinder para o marido. O pedido para que façam sexo na cama dos padrões parte dela, que conduz a situação e define os termos ao exigir que se tratem como “Afraninho” e “Malu.”

Afraninho e Malu retornam à residência. Um plano aberto o enquadra no início da escadaria da casa de Petrópolis, celebrando a chegada enquanto ajuda Malu a subir, ambos visivelmente desgastados pelos acontecimentos anteriores. Na sala, Helga dança com um rodo erguido como bandeira, acompanhada por Wanderley com camisa do Flamengo. Diante de Maria e Fonseca em sua cama, a incredulidade de Malu dá lugar à indignação. Ela pergunta “Afraninho, mas isso é socialismo?” Ele evita o confronto e responde apenas para deixá-los lá e se retiram do quarto.

Na sala de estar, Afraninho encontra Fassbinder, que caminha pela casa lendo uma revista. Ele se aproxima de Fassbinder, se apresentando e pergunta se o alemão se recorda dele. Fassbinder pergunta: “Onde está sua mulher?” Afraninho puxa Malu para perto e a apresenta. Coberta de lama, ela é chamada de “hippie” e rejeitada: “Bota hippie pra fora!” Afraninho tenta se justificar, gira a esposa para que seja avaliada e afirma: “Ela até que é bem bonitinha.” Recomenda que tome banho e acrescenta: “Nós até que detestamos hippies, não é, Malu?” Ela responde: “Seu babaca!” e se retira para o banho.

Ancorada no humor visual e gestual, a cena traz para o espaço doméstico práticas de matriz pública e festiva. A dança de Helga e Wanderley, embalada pelo hino do Flamengo e por adereços improvisados, introduz na residência códigos do improviso e da celebração popular.

O rodo com bandeira, o leque e a coreografia carnavalesca colocam em confronto o domínio controlado da casa e o movimento próprio da rua. Para Roberto DaMatta (1997), casa e rua pertencem a ordens distintas, sendo que, na cena, essa fronteira se confunde. Com a presença de elementos carnavalescos, o espaço doméstico acolhe gestos e signos vindos da rua, embaralhando o princípio que rege a intimidade e o controle da casa burguesa. Segundo o autor:

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha e em casa se descansa. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade (DaMatta, 1997, p. 90-91, grifo do autor).

Malu e Afraninho observam a cena. Ela grita: “Não admito essa zona aqui dentro de casa!” O choque se intensifica ao encontrar Fonseca e Maria em sua cama, espaço que, segundo Roberto DaMatta (1997), pertence ao domínio da família e da intimidade, regido por relações de autoridade e subordinação. A presença dos empregados na cama dos patrões compromete a distinção entre o espaço íntimo dos donos da casa e o lugar subalterno reservado aos empregados.

A pergunta feita por Malu ao flagrar os empregados - “Afraninho, mas isso é socialismo, Afraninho?” - eleva o desconforto ao plano ideológico ao nomear de modo apressado a perda de privilégios e enquadrar a situação doméstica como ameaça política caricata. O questionamento da personagem pode ser relacionado ao clima político dos anos 1970, marcado por um processo de abertura conduzido sob forte controle das elites militares. O episódio traduz, em escala doméstica, o receio da perda de controle e da reorganização das posições de autoridade. Schwarcz e Starling (2015) defendem que, mesmo entre os defensores de uma abertura gradual, prevalecia a recusa em admitir uma democracia plena e irrestrita:

Nenhum dos generais comprometidos com o projeto de abertura controlada almejava democracia sem restrições. Com o argumento de que jamais existiu uma situação democrática de fato no país, o general Golbery, por exemplo, não aceitava discutir propostas de redemocratização nem admitia debater a restauração dos procedimentos democráticos previstos na Constituição de 1946. O general Figueiredo pensava da mesma forma. A diferença é que era didático. “Nós temos a laranja-lima, a laranja-pera, a laranja-baía, que têm sabores diferentes, mas nem por isso deixam de ser laranjas [...]. Assim

também há democracias diferenciadas”, explicou, em 1978, para repórteres da Folha de S.Paulo. E arrematou: “Me respondam, o povo está preparado para votar? [...] O brasileiro pode votar bem se ele não conhece noções de higiene?” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 709-710).

O discurso dos generais expressa uma concepção de abertura subordinada à preservação do controle, perspectiva que ecoa na reação de Malu diante da ocupação de seu espaço privado e da quebra da hierarquia doméstica.

Figura 43 - Afraninho e Malu se deparam com Helga e Wanderley dançando na sala.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Afraninho adere à desordem ao incentivar Fonseca e Maria a continuarem em sua cama. Ele endossa o sexo dos empregados de maneira resignada e consciente do enfraquecimento de sua autoridade naquele momento. Em seguida, seu reencontro com Fassbinder restitui a exposição de Malu e a subordinação do próprio Afraninho ao estrangeiro. Girada diante do empresário, ela é apresentada como mercadoria e submetida a julgamento. O comentário - “sua mulher hippie” - projeta um olhar que rejeita o que não se ajusta ao padrão esperado, prontamente relativizado pelo esforço de Afraninho em agradá-lo.

Depois dos contratempos, Afraninho e Helga, Malu e Fassbinder dançam de forma sincronizada com *Speed of life*, de David Bowie, na sala. Repentinamente, interrompem a dança e a música diminui de volume.

Helga e Malu dirigem-se ao sofá, enquanto Afraninho e Fassbinder permanecem junto à lareira. Afraninho elogia o empresário e sua esposa, dizendo ser um prazer negociar com pessoas “limpas e honestas.” Fassbinder responde que o investimento ainda depende de avaliação, guardado na mala sob os cuidados de Petrarca, e afirma que é preciso ver para crer. Em seguida, volta-se para Malu com expressão lasciva e acrescenta que, se gostar, o negócio estará fechado.

Malu intervém: “Afraninho, meu amor, por que você não leva a Helga para ver os cavalos enquanto eu entretenho o nosso convidado?” Ele hesita e pergunta: “Você jura que não vai gozar?” Fassbinder reage imediatamente: “Ah, não, sem gozar não interessa. Eu vim da Alemanha e mulher não gozar?” e ordena em seguida que a esposa pegue a mala. Alarmado, Afraninho recua e decide levar Helga ao estábulo. Sozinho com Malu, Fassbinder estende a mão: “Malu, vem conhecer milagre alemão.” Ela se levanta e o beija.

Figura 44 - Malu encontra Maria e Fonseca em sua cama e reage com indignação.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

No estábulo, Helga observa os animais enquanto Afraninho comenta com empolgação sobre o garanhão e, em seguida, afirma: “E eu também sou!”, agarrando-a e beijando-a. Ela corresponde.

O prazer feminino constitui o epicentro da disputa. Para Fassbinder, o gozo de Malu representa potência masculina e conclusão do negócio, para Afraninho, ameaça sua posição de marido diante do rival. O pedido para que a esposa “não goze” busca impedir que o corpo de Malu confirme a superioridade do estrangeiro, enquanto “sem gozar não interessa” estabelece o desempenho como critério de poder. Em resposta, Afraninho afirma sua potência sexual no estábulo, onde se autoproclama garanhão ao lado dos cavalos.

Dependente do êxito da experiência erótica do estrangeiro, a negociação recebe do visitante o nome de “milagre alemão.” A referência ao *Wirtschaftswunder* - período de rápida recuperação econômica da Alemanha Ocidental no pós-guerra - leva para o campo sexual o vocabulário da produtividade industrial. Reivindicado como “milagre”, Fassbinder se apresenta como produto eficiente e extensão da máquina alemã.

Encerrada a ação anterior, o filme apresenta uma nova ambientação. Na penumbra, Fonseca atravessa o jardim com uma escada portátil e sobe até uma janela. O plano seguinte revela Malu e Fassbinder deitados diante da lareira, iluminados pelo fogo enquanto toca *Let Me Roll It*, de Paul McCartney and the Wings. A montagem alterna os demais casais pela casa e

pelo estábulo, incluindo Tiana e Petrarca junto à mala agora aberta e Afraninho com Helga entre os cavalos. Por fim, um *close* mostra Fonseca observando a cena, tomado pelo espanto.

Enquanto a música conecta os espaços, a montagem paralela padroniza as ações, fazendo os casais se moverem como partes de um mesmo mecanismo. Bordwell e Thompson (2013, p. 381-382) afirmam que a montagem paralela alterna ações em diferentes lugares, criando simultaneidade temporal e ampliando o conhecimento do espectador em relação aos personagens.

A mala aberta entre Tiana e Petrarca coloca erotismo e dinheiro sob uma negociação financeira. Para Jean Baudrillard (1996), a sexualidade foi incorporada à economia política como “função” e “valor de troca”, submetendo o corpo à equivalência geral. Com o dinheiro entre os corpos, materializa-se o que o autor denomina *Phallus exchange standard*:

A atual ‘revolução’, a exaltação sexual no quadro de uma liberalização generalizada, não passa de manifestação do fato de o corpo e a sexualidade terem acedido ao estágio da economia política, de sua integração à lei do valor e da equivalência geral (Baudrillard, 1996, p. 158).

O *voyeurismo* de Fonseca encerra a sequência com um olhar que testemunha o gozo à distância. Iluminado pela lareira, o *close* em seu rosto demonstra surpresa e desconforto. Preso à sua posição social, limita-se a observar. A escada permite aproximação sem intervenção, enquanto a nudez exposta no ato sexual remete ao processo descrito por Baudrillard (1996), em que corpo e sexo se neutralizam reciprocamente:

A nudez, na qual se resume todo o trabalho de inscrição de marcas, de moda, de maquiagem, ao mesmo tempo que toda a perspectiva idealista de ‘liberação’, nada tem de ‘descoberta’ nem de ‘redescoberta’ do corpo: ela traduz a metamorfose lógica do corpo no processo histórico das nossas sociedades [...] a neutralização recíproca do corpo e do sexo (Baudrillard, 1996, p. 159).

O personagem presencia o encontro entre Malu e Fassbinder como cena moldada pelo enquadramento e pela música. O ato sexual faz parte do acordo conhecido entre os personagens, e o olhar de Fonseca o coloca na posição do espectador descrita por Christian Metz (1980):

O voyeurismo do espectador prescinde de ser visto (a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela), prescinde de um objeto que sabe, ou antes, que deseja saber, um objeto-sujeito que com ele partilha da pulsão parcial. [...] O ator faz como se não estivesse sendo visto, como se não visse, portanto, se voyeur, que se entregue às suas ocupações habituais e prossiga a sua existência como previa a história do filme, que continue as suas estripulias numa peça

fechada, tomando o máximo cuidado de ignorar que o retângulo de vidro foi adaptado a uma das paredes e que ele vive numa espécie de aquário [...] (Metz, 1980, p. 99-100).

Fonseca ocupa o lugar do espectador: vê sem ser visto e não interfere na ação. A escada lhe permite alcançar a janela, mas não altera sua posição. Permanece do lado de fora, separado da cena que observa.

Figura 45 - Pela janela, Fonseca assiste a Fassbinder e Malu transando.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A sequência final da primeira parte mostra Petrarca sentado na escada, diante da mala. Tiana, Maria e Wanderley aproximam-se e o cercam. Ele a fecha com rapidez e pergunta: “Eles também?” Tiana responde: “Com a gente é assim, um por todos e todos por um”, acompanhada em coro pelos dois. Os quatro descem a escadaria com a mala. *Perfidia*, na versão de Glenn Miller e Dorothy Claire, marca a fuga em câmera lenta. O *contra-plongée* na entrada principal destaca o movimento triunfante da fuga.

Na sala, Helga fuma enquanto Malu e Afraninho dançam colados. Fonseca entra com uma bandeja para parabenizá-los, mas é interrompido por Afraninho. Fassbinder irrompe: “Meu dinheiro! Petrarca fugiu com todo meu dinheiro e deixou carta”, e passa a lê-la: “Re Otto, quero ter a satisfação de te mandar para p. e de lhe comunicar que estou fugindo com todo dinheiro e com os empregados, inclusive a mulher do Fonseca.” Fonseca derruba a bandeja.

Fassbinder continua: “...esse serviçal. P.S.: Seu penico fede.” Helga ri: “My god!” Malu se volta para Afraninho: “Seu incompetente! Você pensa que eu fiquei com esse cara de penico aí de graça, é?” Fassbinder exige uma explicação. Ele responde: “Explicação é a mãe, seu alemão duro. Gringo pobre!” Fassbinder retruca: “Espinoto Fassbinder de Conde Finato!” Afraninho rebate: “E eu sou um Carvalho. E não faço negócio com gente que lida com a bosta alheia!”

Fonseca intervém: “Patrão...” Afraninho o corta: “Você não tem mais patrão! Tá despedido. Eu não trabalho com corno. Você é um merda. Repita: eu sou um merda.” Fonseca obedece. Afraninho insiste: “Mais uma vez: eu sou um merda.” Ele repete.

Figura 46 - Fuga dos empregados com o dinheiro de Fassbinder.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Afraninho volta-se para Fassbinder e Helga: “Rua! Circulando!” Em seguida, aproxima-se de Malu: “O capital ocidental está em decadência. Vamos trabalhar com os japoneses. Eles lidam com negócio mais limpo: radinho de pilha, motocicleta, flauta... vou te apresentar o senhor Simiju Murukai.” Malu responde: “Afraninho, essa vai ser a última vez que eu te corneio”, e o beija.

A fuga de Petrarca e dos empregados com a mala é filmada como momento carnavalesco. O plano em câmera lenta, com *Perfidia*, dá corpo ao rebaixamento de que trata Bakhtin (1987):

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo [...] O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal, abstrato” (Bakhtin, 1987, p. 17).

Com a mala de dinheiro de Fassbinder, os empregados rompem a ordem de dominação que os mantinha em posição subalterna. Em meio ao riso e à dança, eles correm como se o dinheiro fosse um troféu. O roubo frustra a consumação da Urinóis do Brasil Internacional.

A leitura da carta por Fassbinder produz uma humilhação pública, em que a linguagem desmoraliza o patrão diante de todos. Traído pelo subordinado, o estrangeiro arrogante vê a autoridade ruir, enquanto Fonseca é reduzido à condição de “merda” e obrigado a reiterar a

ofensa perante todos, em um rito degradante de submissão. Georges Balandier (1982) assinala que o poder se exerce pela força e pela encenação, por meio de rituais que estabelecem posições e hierarquias. Com a leitura pública da carta e a sucessão dos insultos pela sala, tal encenação perde consistência diante de todos, e a autoridade é exposta ao ridículo.

Figura 47 - Fassbinder lê a carta de Petrarca e discute com Afraninho.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Afraninho expulsa os estrangeiros e demite Fonseca como tentativa de afirmar autoridade. Anuncia que passará a negociar com japoneses, porque “eles lidam com coisas mais limpas”, substituindo um polo de dependência por outro. Segundo Ruy Mauro Marini (2017), ao fim de um ciclo de dominação estrangeira, o capitalismo dependente recompõe suas alianças e preserva a condição subordinada. Radinho de pilha, flauta e motocicleta substituem a opulência europeia por uma imagem empobrecida da tecnologia oriental.

A enumeração antecipa a sátira do universo nipônico que marcará a segunda metade do filme. Para convencer Malu, Afraninho recorre a um repertório proveniente do comércio asiático no Brasil e o apresenta como promessa de modernização. Radinho de pilha e flauta remetem ao universo do camelô, enquanto a motocicleta aponta para a crescente presença de produtos e capitais japoneses no imaginário econômico brasileiro. O conjunto reúne estereótipos como argumento econômico. Depois do fracasso com Fassbinder, Afraninho aposta em um imaginário comercial japonês como nova promessa de sucesso.

Após a sequência final da primeira parte, a narrativa segue para São Paulo. Planos da cidade, acompanhados do letreiro “São Paulo” e de ideogramas japoneses, apresentam o novo espaço junto à música *Viva America*, interpretada por Seiji Tanaka. A montagem conduz o olhar até o bairro da Liberdade, enfatizando seus traços de influência nipônica.

Afraninho e Malu estão diante de uma construção de inspiração japonesa. À frente deles, um jovem japonês se abaixa para cumprimentá-los. Afraninho inclina-se em resposta, enquanto Malu permanece de braços cruzados. O rapaz anuncia: “Senhor Murukai terá grande honra em

receber tão nobre casal.” Malu o censura com o olhar, e Afraninho responde com entusiasmo: “A honra será toda nossa!”

Na passarela superior, Murukai (Yoshio Sato) aparece acompanhado da secretária Rosa de Tóquio (Mii Saki), trajando vestes tradicionais, e de um jovem de branco. O grupo se curva, apenas Afraninho responde ao gesto e sussurra a Malu que seja “mais generosa” e empine o busto, pois aquele é “o homem.” Ela questiona a idade do empresário e imagina o escândalo caso ele morra “logo na hora.” Afraninho insiste: trata-se de uma lenda viva, pai de 124 filhos, “uma verdadeira potência.” Malu pergunta qual tipo de negócio Murukai exerce, mas ele desconversa, lembrando da concorrência iminente de Borba Gato (Nuno Leal Maia) e Raquelita (Sandra Pêra).

Figura 48 - Letreiro em ideogramas japoneses e imagens do bairro da Liberdade.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A aproximação dos rivais é anunciada pelas pernas de Raquelita correndo em quadro. Afraninho recorda que, no ano anterior, o casal faturou mais e os ultrapassou. A chegada ocorre com um tropeço. Entre repreensões e comentários superficiais sobre o jardim, o clima de competição se impõe. Malu saúda a rival com sarcasmo, dizendo “Você fica tão bem de quatro!”, e recebe como resposta um insulto direto.

A secretária bate palmas, restaurando a ordem. Murukai fala em japonês e ela traduz: os dois empresários deverão apresentar referências, pois apenas um será escolhido como sócio. Em seguida, transmite o convite: todos irão à sauna. Afraninho reage com surpresa.

Afraninho demonstra rápida adaptação ao cerimonial. Responde aos cumprimentos com entusiasmo e orienta Malu sobre como se portar diante de Murukai, atento à promessa de riqueza que o empresário representa. Ordena que a esposa empine o busto e se esforce diante da concorrência, relembrando sua função de moeda de troca sexual nas negociações.

A chegada de Borba Gato e Raquelita introduz a concorrência direta pelo investidor estrangeiro. O casal, que atua no mesmo ramo que Malu e Afraninho e já rivalizou com eles,

entra na história para disputar a preferência de Murukai na obtenção do contrato. A disputa recoloca em cena o quadro anunciado na abertura do filme, em que o agrado ao estrangeiro, prática colonial, continua a orientar a negociação sexual. O antigo escambo entre portugueses e indígenas persiste sob aparência empresarial, sofisticado apenas na superfície, enquanto suas esposas ocupam posição estratégica na dinâmica que relaciona investimento e erotização.

Figura 49 - Chegada de Borba Gato e Raquelita.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

O convite para a sauna redefine o encontro. Afraninho, até então seguro, se surpreende com a proposta. Na sauna, a nudez coloca todos em exposição e acirra a competição entre os casais pela escolha do empresário. A sexualidade é mostrada como critério direto de disputa, tornando o corpo instrumento de barganha.

Dentro da sauna, o filho de Murukai, nu, se bate com ramos. Na bancada, Afraninho, Malu, Borba Gato e Raquelita permanecem nus e suados. Afraninho inclina-se para Malu e ordena: “Vê se pelo menos tapa melhor essa perseguida aí”, antes de se insinuar para Raquelita. Borba Gato reage: “Ô Raquelita, chega mais pra cá, desencosta desse crápula.” Ela obedece. Murukai entra de roupão vermelho, e todos se abaixam para saudá-lo. Ele o retira, volta-se para o grupo, e o enquadramento mostra o constrangimento geral diante do tamanho de seu pênis. O olhar coletivo desce às pernas de Afraninho. Ao fundo, os filhos de Murukai trocam um sorriso.

Malu murmura: “Afraninho, com esse não, né? Pelo amor de Deus...” Ele reage: “Megalomaniaco! Exibidíssimo! Prepotente! Exagerado!” Raquelita pergunta: “Borbinha, você viu aquilo?” Borba Gato a repreende. Ela insiste, sugere vitaminas, e ele se irrita.

Murukai volta a se golpear com os ramos. Assustada, Raquelita leva a mão às pernas de Afraninho, que grita. “Perdão, pensei que fosse um galho”, justifica-se. Malu provoca: “Vai logo pegando um tronco, não é, queridinha? Olha aqui teu ramo, sua rameira.” As duas passam ao confronto, enquanto Afraninho tenta intervir.

O núcleo cômico da cena apoia-se em um estereótipo sexual racializado que circula há décadas no Ocidente, segundo o qual o homem asiático seria marcado por deficiência de atributos sexuais, especialmente no que se refere ao tamanho do pênis. Richard Fung (2000) toma a obra do psicólogo Philippe Rushton como ponto de partida para demonstrar como ciência e colonialismo instituíram um sistema racial de classificação da sexualidade. Homens asiáticos são posicionados como assexuados, enquanto homens negros figuram como hipersexualizados e ameaçadores, restando aos brancos o lugar de medida implícita e não problematizada. Fung afirma:

Importa acrescentar que essas ideias também penetraram a consciência popular global. Quem quer que tenha sido exposto à televisão ocidental ou à publicidade [...] absorveu essa constelação de estereótipos e hierarquia racial. [...] A formulação contemporânea de raça e sexo exemplificada por Rushton dotou pessoas negras [...] de uma hipersexualidade ameaçadora. Asiáticos, por sua vez, são vistos coletivamente como pouco sexuados. [...] Dentro do estereótipo totalizante do “oriental”, há associações sexuais concorrentes e por vezes contraditórias [...]. [...] a hierarquia racial reformulada por Rushton entra em tensão com uma representação mais antiga [...] que via todos os asiáticos como dotados de uma libido indisciplinada e perigosa (Fung, 2000, p. 339, tradução nossa).

A consolidação desse imaginário produziu arquétipos visuais e narrativos recorrentes no cinema. Reiteradas ao longo das décadas, tais representações cristalizaram um repertório que projeta a masculinidade asiática entre o exotismo perigoso e a contenção sexual. Nas palavras do autor:

Homens asiáticos, porém, pelo menos desde Sessue Hayakawa, que fez carreira em Hollywood nos anos 1920 representando o homem asiático como ameaça sexual, foram relegados a duas categorias. O “cabeça-de-ovo” ou “fraco” e, em algo análogo à dicotomia lotus blossom versus dragon lady, o mestre de kung fu, ninja ou samurai. [...]. Assim, enquanto, como nos diz Fanon, “o negro é eclipsado, ele se transforma em pênis, ele é um pênis”, o homem asiático é definido por uma marcante ausência “lá embaixo” (Fung, 2000, p. 340, tradução nossa).

Murukai é retratado em uma representação que contraria estereótipos reiterados por décadas. A sequência inverte a lógica tradicional entre virilidade e pertencimento racial ao situar o personagem em posição de superioridade sexual diante dos brasileiros. A diferença fálica transforma-se em motivo recorrente de humor, mas a eficácia da inversão depende precisamente do reconhecimento do estereótipo que historicamente atribuiu ao homem asiático a insuficiência sexual.

Após a sequência na sauna, todos se sentam no chão ao redor de uma mesinha baixa. Murukai fala em japonês, e a secretária traduz: “Senhor Murukai diz: Amanhã vamos ver o terreno que o senhor Borba Gato disse que tem pra construir a fábrica.” O riso constrangido de Borba Gato denuncia o embaraço da mentira. Inclinando-se para Raquelita, deitada com a cabeça em seu colo, ele sussurra: “Estamos fritos, Raquelita.”

À margem do Tietê, em um terreno inóspito, Murukai é enquadrado no centro do grupo, ladeado pela secretária, por Borba Gato, Afraninho e Malu. Tratores parados e um descampado lamacento compõem o cenário. Borba Gato aponta para a área e afirma: “É aqui, senhor Murukai, é toda essa área que o senhor está vendo.” Em seguida, insiste, com falsa segurança e pede para a secretária traduzir para Murukai: “Como você pode reparar, explica pra ele que nosso progresso é fantástico!” Murukai responde em japonês, irritado, e a secretária traduz: “Senhor Murukai diz que ele não acha nenhum pouquinho engraçado!” Afraninho provoca: “É, pra quem gosta de lixo é um prato!” A secretária ri, ele se insinua, e Malu se afasta, contrariada.

Figura 50 - Borba Gato, Raquelita, Afraninho e Malu na sauna.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

No Tietê, lixo e dejetos boiam na água. Malu e Raquelita estão lado a lado. Malu veste blusa branca elegante, bolsa tipo “carteiro” cruzada ao corpo, óculos escuros e cigarro na mão. Raquelita está de preto, com algo semelhante a uma capa. Malu provoca: “Raquelita, meu bem, programa de paulista continua levar ‘as mina’ lá no aeroporto pra comer pizza depois?” Raquelita responde: “E o de carioca, você continua indo ali no final do Leblon, meu bem, tomar banho de cocô, sua merda?” As ofensas se sucedem. Malu reage: “Não fala assim comigo sua debilóide” Raquelita: “O que é, sua piranha?” Malu: “Sua puta!” Raquelita: “Sua putinha!” Malu: “Sua sapatão!” Raquelita: “Sua sapatilha!” Empurrões e agressões físicas seguem a troca verbal.

A sobriedade do ambiente “japonês” entra em choque com a paisagem áspera do Tietê, e o descampado lamacento dá forma à modernidade periférica descrita por Renato Ortiz (1995).

Tratores imóveis e lixo acumulado tomam o lugar dos signos de sofisticação, enquanto a fachada de progresso erguida por Borba Gato cede diante da aspereza do terreno.

Figura 51 - Malu e Raquelita trocam ofensas às margens do rio Tietê.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Paralelamente, a troca de olhares maliciosos entre Afraninho e Rosa de Tóquio marca o início da atração sexual entre ambos e a irritação de Malu soma o novo incômodo à rivalidade já estabelecida com Raquelita.

As personagens recorrem à rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro como matéria de insulto. Cidades antes postas em oposição terminam niveladas na mesma condição degradada, na lama do Tietê.

Desde sua primeira provocação, Malu se vale do antagonismo entre as duas cidades. Ironizando que o “programa de paulista continua levar ‘as mina’ lá no aeroporto pra comer pizza”, a personagem faz uso de um estereótipo sobre São Paulo, caracterizado pela produtividade contínua e sociabilidade regimentada. Símbolo da tradição e orgulho da gastronomia paulistana, a pizza é ridicularizada e adquire o sentido de um lazer protocolar, subordinado à rotina produtiva, enquanto o aeroporto concentra a ideia de circulação constante e cosmopolitismo funcional, pouco enraizado na experiência urbana imediata.

Raquelita, por sua vez, responde com agressividade ainda maior: “E o de carioca, você continua indo ali no final do Leblon, meu bem, tomar banho de cocô, sua merda?” O ataque subverte o imaginário praiano carioca, colocando-o em uma perspectiva repulsiva. Nos insultos da personagem, o Rio perde a imagem de encanto e leveza e passa a figurar, assim como São Paulo, como cidade imersa nas próprias contradições. Raquelita atinge um dos principais símbolos da identidade carioca e rebaixa a praia - usualmente ligada à beleza e à liberdade - à de signo de decadência.

A oposição entre Malu e Raquelita também se manifesta visualmente. Malu, de branco, óculos escuros e cigarro, compõe a imagem da carioca elegante e provocadora. Raquelita, de preto e com capa, impõe uma presença mais pesada.

Rio de Janeiro e São Paulo figuram, no imaginário nacional, como polos de um contraste frequentemente cristalizado no debate público e na cultura midiática. O Rio encarna o Brasil-espetáculo, marcado pela visibilidade cultural e pela economia do turismo. São Paulo projeta o Brasil-engrenagem, identificado com o centro financeiro e com a racionalidade produtiva. Ambas disputam a autoridade de narrar o país. Renato Ortiz (1995, p. 63) delimita essa oposição, segundo a qual “a modernidade do Rio se faz a partir da cultura; a de São Paulo, a partir da economia.” O embate dramatiza a clivagem histórica entre as duas cidades.

A prosperidade cafeeira e as transformações econômicas posteriores ao fim da escravidão conduziram São Paulo à consolidação como polo comercial e industrial, processo acompanhado pela imigração estrangeira, que ampliou a base operária e alterou o perfil demográfico da região. Milton Santos (2004) aponta que a ascensão industrial paulista também relaciona-se a um processo mais amplo de articulação territorial e integração econômica:

Enquanto o crescimento da indústria era ligado sobretudo à existência de um mercado e à presença de infraestruturas locais, a cidade do Rio de Janeiro era responsável pela maior parte da produção industrial brasileira. Quando outras condições se impuseram, a começar pela existência de uma infraestrutura regional de transportes terrestres, São Paulo ultrapassou como centro industrial, o Rio de Janeiro, que ainda era capital do país. À medida que a produção de São Paulo aumentava, diversificava-se e tonava-se mais integrada, a das outras unidades da federação mostrava uma tendência a diminuir (Santos, 2004, p. 80).

O processo foi acompanhado por intensa urbanização. Entre 1880 e 1930, a sociedade brasileira passou por transformações profundas, impulsionadas pelo crescimento populacional e pelas políticas de incentivo à imigração, em meio ao início da substituição de importações. O avanço urbano e industrial alterou o perfil das cidades e acentuou diferenciações culturais e sociais entre seus centros. Schwarcz e Starling (2015, p. 489) destacam que “o Rio de Janeiro seria o coração da República, São Paulo a cabeça.”

O avanço industrial paulista implicou também mudanças espaciais marcadas pela distinção social. A elite econômica ocupou bairros altos e salubres, transformando áreas como Higienópolis e, posteriormente, a Avenida Paulista em centros de poder financeiro, como aponta Caio Prado Júnior (1983) em sua análise da disposição espacial da burguesia paulista. O

crescimento urbano integrou um projeto de embelezamento que alterou o uso do espaço e aprofundou desigualdades:

[...] em São Paulo o processo de urbanização implicou o “embelezamento” da cidade, mas igualmente a expulsão da pobreza. Se a infraestrutura da cidade foi alterada com a abertura de novos bairros e ruas elegantes como a avenida Paulista, casebres e favelas foram destruídos, com o objetivo de garantir o prolongamento e ampliação de ruas, largos e praças (Schwarz; Starling, 2015, p. 491).

Dinâmica semelhante marcou o Rio de Janeiro, onde a elite concentrou-se na Zona Sul, consolidando um padrão de segregação que empurrou a população pobre para morros e subúrbios. Em ambos os casos, a transformação urbana sedimentou hierarquias duradouras e intensificou disputas por centralidade nacional.

Percursos econômicos distintos consolidaram imagens públicas igualmente contrastantes. No Rio de Janeiro, capital política e portuária, a economia permaneceu ligada aos serviços, ao comércio exterior e às funções administrativas herdadas da Corte e do período colonial. São Paulo, por sua vez, alterou sua base produtiva com a crise do café e a expansão industrial, apoiada em infraestrutura e articulação econômica que alimentaram a construção de uma imagem de eficiência e dinamismo. Tal representação se consolidou nas comemorações do IV Centenário, analisadas por Marilena Chauí (2000):

[...] terminada a guerra e entrado o país na época da “dependência tolerada”, os anos 50 do século XX viram surgir como imagem emblemática do país a cidade de São Paulo, em cujo IV Centenário (em janeiro de 1954) comemorava-se “a cidade que mais cresce no mundo”, pois “São Paulo não pode parar”, de tal maneira que a força do capital industrial deveria levar a uma transformação ideológica na qual o desenvolvimento econômico apareceria como obra dos homens e deixaria para trás o país como dádiva de Deus e da Natureza (Chauí, 2000, p. 39).

Trajetórias distintas, com posições de poder próprias e pretensões de centralidade nacional, irrompem como confronto físico e verbal. Décadas de industrialização, capitalidade política e disputas por protagonismo simbólico reduzem-se a insultos e empurrões à beira do Tietê. Projeto urbano e mito desenvolvimentista, elevados à condição de narrativas de grandeza, encontram tradução inesperada no confronto corporal, onde a matéria da paisagem impõe limite às pretensões históricas.

A rivalidade entre Malu e Raquelita continua na sala cerimonial de Murukai. Uma mulher trajada como gueixa sai de trás de um bandalô e inicia uma dança silenciosa. Os

convidados estão sentados no chão, ao redor do anfitrião. Raquelita começa a levantar discretamente a saia para exibir as pernas e provocá-lo. Afraninho percebe e, com um aceno, orienta Malu a imitá-la. As duas elevam gradualmente a exibição do corpo para atrair sua atenção. O confronto atinge o ápice quando erguem as saias acima da cintura e revelam calcinhas com ideogramas japoneses.

Figura 52 - Calcinhas com os dizeres “Paz” e “Amor”.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A legenda traduz os dizeres - “Paz” e “Amor.” Slogans dos discursos pacifistas dos anos 1960, as palavras, estampadas nas calcinhas, voltam-se à atenção masculina. As personagens, empenhadas em seduzir Murukai, conduzem a disputa com uma seriedade que contrasta com o ridículo da situação. Convertido em estampa, o slogan pacifista apresenta caráter anacrônico, na acepção proposta por Didi-Huberman (2013):

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um 'presente remanescente', um presente dotado da potência admirável ou perigosa de apresentá-lo, justamente, e, no après-coup dessa apresentação, de ela borrá-lo, de representá-lo (Huberman, 2013, p. 50).

Os slogans permanecem como forma reconhecível, agora inseridos em uma disputa comercial. Entretanto, o personagem mantém-se indiferente às investidas de Malu e Raquelita, concentrado na gueixa que se despe com lentidão. O erotismo figura como elemento decorativo na cena, pois as palavras estampadas não capturam sua atenção nem interferem na negociação.

Após a apresentação, os personagens estão em outro ambiente. Borba Gato e Raquelita conversam de costas, enquanto Malu e Afraninho permanecem lado a lado. Entusiasmado, Afraninho comenta: “Eu achei artístico paca. Achei uma transa, sabe? Espontâneo, autêntico, coisa de gente, gente que se assume como gente.” Rosa de Tóquio traduz suas palavras para Murukai, mas a legenda desmente a fala e a reduz a “besteira.” Murukai gargalha. Raquelita tenta recolocar no lugar um vaso ornamentado. O objeto escorrega de suas mãos e se espatifa no chão.

Borba Gato está sentado no chão, lendo, enquanto Raquelita dança diante dele, ao mesmo tempo em que canta a música *Quem é*, das Frenéticas. Em outro cômodo, Afraninho ensaia movimentos de karatê ao lado de Malu. Ele pergunta a Malu o que há de errado com ela. Malu explica: “Poxa, Afraninho, eu já fiz tudo o que era possível. Eu já mostrei peito, coxa, calcinha. Vai ver o velho não gosta de mulher, vai ver que ele é entendido.” No quarto, Borba Gato e Raquelita estão deitados. Ela desamarra lentamente a camisola e fala: “Precisa descansar bastante que amanhã você tem coisa pra fazer, não é? E você não tá fazendo suas coisas direito, não? Eu acho. E amanhã você vai enfrentar o velho e o velho não tá te dando bola nenhuma, meu amor. Como é que é essa situação?” Enquanto ela fala, Borba Gato acaricia seu corpo e a beija.

Malu e Raquelita estão frustradas diante da apatia de Murukai, e a ausência de resposta à sedução feminina é interpretada por Malu como sinal de que o velho japonês talvez seja “entendido”, gíria então utilizada para designar homossexualidade masculina, empregada com conotação depreciativa como forma de justificar o fracasso da investida.

Planos da noite paulistana levam à danceteria, com *La vie en rose*, interpretada por Grace Jones. Malu, vestida como gueixa, aproxima-se da mesa onde estão Murukai, Raquelita, Borba Gato e Rosa de Tóquio, acompanhada de Afraninho.

Rosa de Tóquio dança com roupa curta e ocidentalizada. Murukai e Afraninho a observam. Afraninho se inclina e comenta: “A sonsa! É por isso que o japonês não quer nada com ninguém. A sacana tá tirando toda a energia do venerável!” Depois, volta-se para Borba Gato e diz: “Borba, nós estamos num momento do diabo! Da abertura política! Uma distensão rápida e rasteira. Porque o inimigo comum se apresentou. Essa tal de Rosa de Tóquio!” Borba Gato estende a mão e aperta a de Afraninho.

Malu se aproxima de Raquelita e pergunta: “Raquelita, você não acha esse Simijinho uma gracinha?” Ela responde: “Que Simijinho?” Malu esclarece: “O filho mais moço do seu Simiju.” Raquelita retruca: “Você acha, é?. Malu confirma.

Rosa, até então discreta, assume centralidade no conflito. Sua dança leva Afraninho a formular a hipótese que esclarece o impasse de Murukai entre Malu e Raquelita: o empresário mantém uma relação com a secretária, cuja presença sexual interfere diretamente na negociação. Novamente, a ação de uma personagem feminina nos filmes de Calmon encontra correspondência na formulação de Camille Paglia (1990) sobre a sexualidade feminina como potência autônoma e arcaica. A figura descrita pela autora como “diabolicamente completa” ajuda a compreender o efeito exercido por Rosa na boate.

Em sua abordagem, a autora entende a sexualidade feminina como potência arcaica, anterior às formas culturais que buscam discipliná-la. Tal potência constitui força estruturante, resistente às tentativas de reduzi-la a convenções sociais. A leitura proposta permite compreender Rosa como presença que intervém na dinâmica da boate sem depender de discurso ou estratégia explícita.

Enquanto Malu e Raquelita constroem seu charme por meio de palavras ensaiadas e olhares calculados, Rosa exerce influência sem recorrer à mesma estratégia. Seu vínculo com Murukai enfraquece o pacto articulado por Afraninho e Borba Gato, pois retira das esposas a centralidade da disputa e concentra a atenção de Murukai na secretária. Afraninho afirma “A sacana tá tirando toda a energia do venerável!” e reconhece que o controle pretendido pelos dois casais se dilui diante da relação entre Murukai e Rosa.

A leitura de Paglia pode ser contrastada com a perspectiva de Teresa de Lauretis (1984). Para a autora, a mulher no cinema constitui efeito de sistemas discursivos, resultado de códigos visuais e narrativos que conduzem o olhar e estruturam sua representação:

Como resultado direto da formação histórica da sexualidade, [...] a representação imagética do corpo — o presente do cinema de prazer visual — é um ponto focal de qualquer processo de identificação, exercendo uma atração sobre o espectador comparável apenas à tensão da narratividade (De Lauretis, 1984, p. 82, tradução nossa).

Enquanto De Lauretis enfatiza a constituição discursiva do corpo feminino, a leitura de Paglia parte da noção de uma força que precede o discurso e se manifesta como presença sensível e ancestral. Sua proposta sustenta a permanência de uma energia primária que perpassa a história e se manifesta no cinema como forma sensível. Tal compreensão do erotismo encontra expressão radical na descrição do corpo feminino como sede de um poder originário:

A mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém. [...] O corpo da mulher é um labirinto onde o homem se perde. É um jardim murado, o *hortus conclusus*

medieval, onde a natureza faz sua daimônica bruxaria. A mulher é a fabricante primeva, a verdadeira Primeira Causa” (Paglia, 1990, p. 23, grifo da autora).

Embora a imagem da gravidez desempenhe papel-chave na citação, ela afirma o corpo feminino como sede de energia anterior à cultura e às convenções da sexualidade. Rosa encarna essa dimensão como presença corporal que irradia influência para além da coreografia social cuidadosamente ensaiada por Malu e Raquelita, expressão do poder mítico e irreprimível que Paglia atribui ao corpo feminino. Em contraste, Teresa de Lauretis argumenta que o corpo feminino, no cinema, é sempre mediado por dispositivos narrativos e visuais que condicionam sua visibilidade:

A representação da mulher como imagem (espetáculo, objeto de contemplação, visão de beleza – e, simultaneamente, a representação do corpo feminino como o lócus da sexualidade, local do prazer visual ou isca do olhar) é tão pervasiva em nossa cultura, muito antes e muito além da instituição do cinema, que ela necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer compreensão da diferença sexual e de seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais (De Lauretis, 1984, p. 37, tradução nossa).

Inserida nos códigos da pornochanchada, que estruturavam a exposição do corpo feminino dentro de um regime de visibilidade masculino, Rosa participa do espetáculo erótico previsto pelo gênero. Sua presença atua diretamente nas relações entre os personagens. O corpo enquadrado e exibido interfere nas alianças em curso e altera o sentido das negociações conduzidas pelos homens. Assim, a personagem representa, simultaneamente, a mediação descrita por De Lauretis e a potência arcaica formulada por Paglia, fazendo da cena um ponto de convergência entre convenções do gênero e energia corporal.

A construção da personagem integra o projeto de Calmon denominado “pornozangada.” Elemento central da pornochanchada, a exposição do corpo permanece, mas sua função narrativa se altera. A mulher intervém nas decisões masculinas e altera o curso das negociações. Calmon mobiliza o código consagrado do espetáculo erótico e o dispõe de modo que a personagem feminina, mesmo inserida no regime de visibilidade que a enquadra, atue de forma decisiva na dinâmica dramática.

Afraninho e Borba Gato, antes rivais, se juntam para tentam restaurar o controle mediante um pacto selado por um aperto de mão. O primeiro relaciona o impasse à abertura política do final da década de 1970, quando a ditadura militar anunciava uma transição controlada. A menção de que a situação em que se encontram é um momento “do diabo” e de “distensão rápida e rasteira” satiriza o discurso oficial da “distensão lenta, gradual e segura”,

aplicando à própria situação um vocabulário político que amplifica a perda de controle diante de Rosa e Murukai.

Por fim, Malu, ao enaltecer a beleza do filho de Murukai e comentar que “o filho do japonês é uma gracinha”, procura redirecionar o foco da rivalidade. A sugestão conduz Raquelita a outro alvo, mais novo e disponível, incorporando a juventude como elemento na disputa.

Malu dança com Afraninho já sem a maquiagem de gueixa e quase toda a indumentária japonesa, restando apenas vestígios do figurino anterior. Enquanto se movimentam pela pista, Afraninho observa Rosa e Murukai a poucos metros. *La vie en rose*, na voz de Grace Jones, novamente acompanha a sequência. Afraninho comenta com Malu: “Olha, meu amor. Eu vou afastar essa japonesa do caminho. Você aproveita e vai à luta.” Borba Gato e Raquelita são mostrados. Ele, com falsa seriedade, declara: “Raquelita, eu estou desconfiado de que vou ter que manter relações sexuais com essa japonesa. Assim eu vou deixar o campo livre entre você e o velho, ok?” Raquelita revira os olhos e comenta que acha que ele será uma decepção para ela. Ele pergunta por quê. Ela conclui: “Já eu vou me dar muito bem com o velho, né? Aliás, esse é o tipo da troca que eu adoro. Gosto de levar vantagem em tudo, certo?” Ambos voltam o olhar para Rosa e Murukai. Afraninho, mirando Rosa, diz: “Olha aqui, ó, tesão do oriente. Eu tô afim de que o vento do oeste te dê uma balançada nesse teu trigal.” Rosa responde com um beijo lançado no ar, sem interromper a dança com Murukai.

Após a boate, Rosa se despe no quarto e solta os cabelos diante da câmera. Afraninho também está nu. Os dois se beijam. Em montagem paralela, Malu também se despe, enquanto um dos filhos de Murukai percorre seu corpo com beijos. A alternância entre os casais compõe a cena pela disposição dos corpos e pelo encadeamento das ações. Depois do primeiro encontro, Afraninho tenta repousar e reclama que está com preguiça e pede um tempo. Rosa ignora o pedido, sobe sobre ele e responde: “Nada disso!” A câmera se aproxima e fixa o rosto de Afraninho, contorcido por um prazer exausto e cômico.

Dando continuidade à postura já afirmada na boate, Rosa protagoniza o encontro sexual com Afraninho, conduzindo-o conforme lhe convém e recusando o pedido de pausa. O momento reproduz a imagem de uma feminilidade centrada no enfraquecimento da autoridade masculina. Dessa forma, Rosa encarna um erotismo que retira de Afraninho a posição central e o põe na condição de objeto de uso sexual. Para Georges Bataille (1987), o desnudamento abre uma experiência de comunicação para além da individualidade isolada e dos limites do eu:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, a estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. [...] Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. [...] O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem um sentido pleno, é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação (Bataille, 1987, p. 14).

O sexo com Rosa desgasta o corpo de Afraninho, retira-lhe o controle e desfaz a pose viril que o acompanhou até esse momento da narrativa. A insistência da personagem leva o encontro à exaustão, e o plano final em *close* no rosto do empresário, sexualmente esgotado, fixa o limite de sua virilidade. Dominado pelo próprio impulso, ele termina reduzido ao cansaço, com a autoridade masculina já sem sustentação.

Enquanto acordes orientais ecoam ao fundo, a narrativa retorna ao ambiente em que Malu está deitada no chão, coberta por um leque. Um dos filhos de Murukai se aproxima. Ela o acaricia e ele começa a beijá-la. O outro filho observa em silêncio, próximo à porta.

No quarto, Rosa diz com entusiasmo: “Agora vamos fazer moinho de vento vibrando dentro da tempestade.” Afraninho, exausto, protesta: “Ah não, Rosinha! Moinho de vento não! Moinho de vento não!” Ela sai do enquadramento, e ele reage com um misto de dor e prazer. Em seguida, Rosa reaparece fumando, enquanto Afraninho, em posição fetal e impassível, se agarra à sua perna. Ela apaga o cigarro em seu pescoço e ele grita.

O filme retorna a Malu e ao filho de Murukai. Afraninho, trôpego, sai do quarto se apoiando nas paredes e encontra Malu de roupão. Ele pergunta se ela conseguiu. Malu responde: “Não, o velho tava com sono e foi dormir.” Afraninho comenta: “Bom, também é natural que o velho dormisse. Aquela Rosa de Tóquio acaba matando esse velho. Aquela mulher vale por duas, Malu!” Os filhos de Murukai aparecem no corredor. Malu o encara e diz: “Por dois é? Mas que coincidência!” Intrigado, ele pergunta: “Por dois?” Ela não responde e esconde parte do rosto com o leque, deixando à mostra os olhos.

Cenas externas da cidade de São Paulo marcam uma mudança no rumo da narrativa. Prédios modernos, o letreiro do “Banco de Tóquio” e o fluxo urbano substituem o clima erótico anterior. Sobre a mesa de reunião, em grande plano, uma revista com uma mulher nua na capa e o título “100 years of undressing to music.” Em seguida, um vibrador é colocado sobre a revista e ligado, o que produz um silêncio constrangedor entre os presentes. Murukai observa. Afraninho, tentando sair do impasse, comenta “É um produto de primeiríssima. O Brasil está maduro para este tipo de produto.” Borba Gato rebate com sarcasmo: “No Rio talvez. Quero ver você vender vibrador no Nordeste.” Murukai e seus dois filhos ouvem. Um dos filhos

intervém e afirma: “A sacanagem acabou. Está na hora de vocês dois malandros começarem a trabalhar.”

A proposta é lançada. Afraninho e Borba Gato deverão se tornar camelôs, vendendo vibradores nas ruas de São Paulo. A performance sexual de Malu e Raquelita não convence Murukai, que impõe outra prova: vender no mercado popular. Afraninho reage com indignação: “Bota tua mãe de camelô. Comigo, não!” Borba Gato vocifera: “Camelô? Eu? Leopoldo Borba Gato? Jamais, nunca! Nem morto!”

Figura 53 - Rosa ignora os protestos de Afraninho e fuma enquanto ele permanece exausto, em posição fetal.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

Afraninho, já em casa, se olha no espelho e diz, cabisbaixo: “Eu virei um Silvio Santos ao contrário!” Malu se aproxima e tenta consolá-lo com um beijo na testa.

Obrigados a vender vibradores nas ruas de São Paulo, Afraninho e Borba Gato são arrancados do lugar de distinção que reivindicavam. O incômodo concentra-se na condição de camelô, vista como sinal de informalidade e desvalorização na percepção social brasileira. O produto oferecido permanece secundário diante do constrangimento público implicado na venda ambulante. A reação dos personagens expressa um desconforto de classe diante de uma ocupação distante da respeitabilidade que orientava sua autoimagem.

O desconforto de ambos diante da exigência de se tornarem camelôs pode ser compreendido à luz da associação histórica entre trabalho disciplinado e virtude moral. Em sua análise sobre a ética protestante e o espírito do capitalismo, Max Weber (2004) discute como, em certos contextos religiosos, o êxito material podia ser lido como indício de eleição divina, desde que resultasse de uma vida regrada pela vocação e pela ascese intramundana:

A idéia da obrigação do ser humano para com a propriedade que lhe foi confiada, à qual se sujeita como prestimoso administrador ou mesmo como “máquina de fazer dinheiro”, estende-se por sobre a vida feito uma crosta de

gelo. Quanto mais posses, tanto mais cresce — se a disposição ascética resistir a essa prova — o peso do sentimento da responsabilidade não só de conservá-la na íntegra, mas ainda de multiplicá-la para a glória de Deus através do trabalho sem descanso. Mesmo a gênese desse estilo de vida remonta em algumas de suas raízes à Idade Média como aliás tantos outros elementos do espírito do capitalismo [moderno], mas foi só na ética do protestantismo ascético que ele encontrou um fundamento ético consequente. Sua significação para o desenvolvimento do capitalismo é palpável (Weber, 2004, p. 155).

O indivíduo é concebido como administrador responsável de seus bens e submetido a uma disciplina contínua que atribui dignidade moral à atividade econômica. O trabalho define o modo de viver e passa a ser o centro da vida do indivíduo. Entretanto, a valorização do trabalho não se distribui de maneira homogênea entre as ocupações. No Brasil, o comércio ambulante foi historicamente relegado aos estratos mais baixos da hierarquia social das profissões, frequentemente percebido como trabalho de menor valor social. A própria reação dos personagens torna isso perceptível, pois a indignação manifesta-se diante da perspectiva de atuar como vendedores ambulantes, enquanto a venda de vibradores não provoca qualquer constrangimento. A comparação que Afraninho faz de si mesmo com Silvio Santos resume a situação. Ele se vê vendendo vibradores na rua e reconhece a própria queda.

A câmera abre em plano geral para uma rua movimentada de São Paulo. Entre os transeuntes e o barulho da cidade, Afraninho, vestindo uma camisa do Corinthians, grita como vendedor de feira: “Vamo chegando pessoal, vamo chegando. Não requer prática, não requer habilidade. Qualquer criança, qualquer adulto, qualquer um consegue lidar com o vibrador japonês!” Com o objeto na mão, agita-o diante dos passantes. Atrás dele, um dos filhos de Murukai observa com uma prancheta, atento ao desempenho da venda. Ele dirige-se então a uma senhora, exaltando o “contrabando legítimo” e as supostas qualidades do produto importado. Entrega-lhe dois vibradores e encosta-os nas próprias bochechas como parte do número, guiando suas mãos diante dos passantes. A mulher ri e o beija ali mesmo, enquanto o filho de Murukai ergue o polegar, aprovando sua desenvoltura.

Paralelamente, Borba Gato aborda um homem na calçada e sugere que há “outras vantagens” que não pode mencionar em público. O interlocutor se aproxima para ouvir melhor. Borba Gato se inclina e sussurra algo que permanece inaudível. A resposta é imediata: o homem o agarra pelo colarinho e grita: “Por que você não oferece isso pra sua mãe sentar em cima?!”

A narrativa retorna a Afraninho, que grita e exhibe os vibradores na calçada. A montagem alterna sua atuação com rostos que o observam, registrando reações variadas.

Um homem de terno atravessa a rua e reconhece Borba Gato. Ele pergunta o que faz ali com a mesa de vibradores. Borba Gato ri, nega o “tabuleiro” e tenta minimizar a situação. Em seguida, muda o rumo da conversa e pede dinheiro, alegando dificuldades. O conhecido entrega a quantia. Antes que ele se afaste, Borba Gato coloca um vibrador em sua mão e afirma que se trata de brinde da “Secretaria Municipal de Turismo.” O homem sai segurando o objeto, visivelmente constrangido. Borba Gato obtém o dinheiro por meio de um pedido pessoal, apoiando-se no vínculo de amizade entre os dois. Sérgio Buarque de Holanda (1995) identifica esse tipo de mediação no predomínio do vínculo afetivo em relações que deveriam seguir normas impessoais.

Figura 54 - Afraninho oferece um vibrador para uma transeunte.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A competição prossegue. Na calçada, Afraninho grita e insiste na oferta: “Além de um conforto é um consolo, minha senhora. Três a 250! Quem vai levar? Os últimos. É pra acabar, pessoal!” A sirene da polícia interrompe a venda. Gritos de “Olha o rapa!” espalham-se entre os ambulantes. O carro policial para e Borba Gato é levado preso. Ele protesta: “Eu sou Leopoldo Borba Gato! Vocês não podem fazer isso comigo!” O filho de Murukai, que observava tudo com a prancheta nas mãos, ri da prisão.

O jornal *Última Hora* traz a manchete: “Ex-playboy preso vendendo vibradores”, acompanhada da fotografia da prisão. O corte revela Afraninho lendo a notícia em uma poltrona do saguão de um hotel, ao lado de Malu, que folheia a revista com indiferença. Ele vibra: “Eu ganhei, Malu, eu ganhei! Seis a um! O imbecil do Borba Gato tá na cadeia!” Empolgado, anuncia: “Eu sou agora o novo sócio do venerável Simiju Muraki. Vibradores! Vibradores para as massas!” Malu pergunta quando ele vai assinar o contrato. Afraninho responde que tudo estará resolvido no dia seguinte. A comemoração antecede a confirmação do negócio.

Borba Gato é alvo de riso público ao ser preso na rua, ainda segurando o vibrador que tentava vender. Ele apela para seu sobrenome para evitar a prisão. O nome de família constitui

uma forma de capital simbólico. Preso na rua, Borba Gato recorre a esse capital como último recurso de distinção. Na mesma direção, DaMatta (2020) afirma que, no Brasil, expressões como “você sabe com quem está falando?” expressam um modo recorrente de afirmação de superioridade nas relações sociais. O apelo de Borba Gato reproduz tal procedimento e seu sobrenome é usado como marca de distinção no momento da prisão.

No jardim de Murukai, diante de uma pedra com inscrições japonesas, Rosa está sentada entre os dois filhos de seu chefe, vestidos formalmente. Afraninho e Malu se aproximam, esperando a assinatura do contrato.

Afraninho senta-se ao lado de Rosa e pergunta: “Como é que é, gente boa, não íamos assinar uns papéis, aquela burocracia chata?” Um dos filhos de Murukai responde: “O senhor Murukai atingiu a compreensão do absoluto. O êxtase maior.” Ele retruca: “Ótimo, acho joia mesmo! E onde é que está o venerável?” O filho aponta para o horizonte: “Está aqui, ali, na relva, nas nuvens. Ele está em todo lugar.” Afraninho não entende: “O que é isso, rapaz, tá ficando louco? Fala logo onde está o velho!”

Um dos filhos declara: “O jardineiro de Deus repousa em seu jardim. O senhor Murukai foi consumido pelas chamas purificadoras. Agora as suas cinzas estão enterradas nessa urna.” Ele aponta para a urna carregada pelo outro filho. Afraninho responde: “É mentira. Eu não acredito.” Malu pergunta onde está “o velho.” Afraninho diz: “Embotoou. Ele morreu! Queimaram ele e as cinzas estão dentro desse potinho aí. Vão espalhar pelo vento, pelo céu, pelas árvores, sei lá.” Malu faz o sinal da cruz e baixa os olhos. Rosa se levanta e diz: “Senhor Murukai agora está preocupado com as vibrações celestiais. Negócio dos vibradores encerrado. Ponto final.” Afraninho reage: “Rosa, Rosinha de Tóquio, eu preciso desse negócio, eu estou pendurado!” Rosa responde: “Negócio encerrado.” Ele insiste: “Rosinha, em homenagem àquela noite inesquecível que nós tivemos juntos, será que não significou nada pra você?” Rosa: “Noite muito ruim.”

Afraninho se volta para Malu: “Malu, vai chover, vamos embora.” Eles saem. Rosa e os dois rapazes permanecem junto à pedra e à urna.

A morte de Murukai encerra a disputa, já que a prova pública e a expectativa de contrato dependiam de sua presença. Com sua ausência, o negócio perde fundamento e a competição se desfaz. A sequência termina sem triunfo ou compensação, apenas com a interrupção de um projeto que não se realiza.

O desfecho retoma um elemento já presente na primeira parte do filme. O plano com Fassbinder também fracassa por um fator externo, quando o dinheiro é roubado pelos empregados, inviabilizando o empreendimento. Nos dois momentos, a ascensão pretendida por

Afraninho depende de circunstâncias que escapam ao seu controle. A repetição desse padrão coincide com a fragilidade de um projeto dependente de circunstâncias externas.

A sequência final começa com a imagem de um edifício. Novamente, Malu está sentada no saguão de um hotel, lendo uma revista. A voz de Afraninho é ouvida fora de quadro, perguntando se ela ainda não está pronta. Malu abaixa a revista e, ao erguer os olhos, encontra Afraninho diante dela, vestido como um xeique árabe. Malu ironiza: “O que é isso, Afraninho? Hoje tem baile no Monte Líbano?” Afraninho se aproxima, agacha-se diante dela e responde: “Mas que baile, que nada. Você esqueceu que a gente tem um encontro com o xeique Idid San Bassari?”, e a beija. Em seguida acrescenta: “Maluzinha, eu te prometo que essa é a última vez.” Malu ergue o rosto e revira os olhos.

Figura 55 - Afraninho como xeique árabe e a tentativa de emplacar mais um negócio.



Fonte: Captura de tela do filme *O bom marido* (1978)

A imagem congela. Os créditos sobem enquanto o narrador em *off* encerra a história com humor: “E assim Malu e Afraninho partiram para o deserto do Sahara, onde foram vistos pela última vez. Montaram num camelo e dividiram a última taça de champanhe. Malu gritava: ‘Com Maria não, Afraninho, com Maria não!’”

O final do filme retoma o padrão presente ao longo da narrativa. Depois do fracasso com o alemão e da interrupção do negócio com Murukai, Afraninho reaparece fantasiado como um xeique árabe, insistindo na figura do investidor estrangeiro como solução. O figurino muda, mas o método permanece. Malu reage com ceticismo, indicando que a promessa de “última vez” perdeu credibilidade. O congelamento da imagem suspende a ação no momento da promessa, fazendo da nova tentativa de Afraninho uma sátira sobre sua repetição. Não há resolução nem aprendizado. O projeto de ascensão continua condicionado a circunstâncias externas e à encenação sucessiva de oportunidades.

A análise de *O bom marido* mostra que Antonio Calmon retoma temas já presentes em *Gente fina é outra coisa*, ampliando sua crítica. A casa burguesa e as relações entre patrões e empregados permanecem no centro da narrativa, porém agora subordinadas à modernização conservadora e à dependência brasileira em relação ao capital estrangeiro. Já na abertura, o filme evoca a colonização do Brasil, mediante a paródia do filme *O pecado mora ao lado* para apontar que a relação de “prostituição” do Brasil com o estrangeiro reside em suas origens. O progresso, então, é tratado apenas como aparência, conduzido por uma elite nacional servil e incapaz de elaborar um projeto próprio. A “Urinól do Brasil Internacional” e o negócio dos penicos representam essa racionalidade, pois tiram proveito das carências estruturais do Brasil para gerar lucro, sem compromisso efetivo com a superação dos impasses do país.

Afraninho oferece Malu ao industrial alemão como parte da negociação, fazendo do corpo da esposa um meio de troca nas relações entre a elite brasileira e o capital estrangeiro. Malu representa, assim, a alegoria de um país periférico entregue ao investidor internacional. O oferecimento da esposa ao estrangeiro constitui uma crítica à degradação moral da classe dominante, capaz de subordinar seus limites éticos aos negócios e ao dinheiro.

Por extensão, Calmon mobiliza estereótipos distintos na construção dos personagens que representam o capital estrangeiro. Fassbinder é retratado como o europeu autoritário, grotesco e sexualmente predatório, enquanto Murukai é caracterizado por caricaturas relativas ao homem asiático, sobretudo no terreno da sexualidade. Em ambos os casos, a sátira recorre à exotização do estrangeiro para ridicularizar diferentes representações do capital internacional.

O filme dedica atenção especial aos empregados da casa. A ausência dos patrões possibilita uma revolta conduzida pela cozinheira Tiana, e os empregados se aproveitam da situação para desfrutar da piscina, da feijoada, da casa e da cama dos patrões, lugares interditados à classe trabalhadora e submetidos à vigilância quando os donos da casa estão presentes. Entretanto, Fonseca se move em sentido oposto, pois interioriza a disciplina da casa burguesa e, em estado de alienação, a reproduz ao repreender Maria por participar da festa e vestir a roupa da patroa.

O problema da ascensão social dos empregados também integra a sátira e, em *O bom marido*, é amplificado em relação à *Gente fina é outra coisa*. A questão reaparece de maneira mais pessimista pois os empregados, sob a liderança de Tiana, só conseguem escapar da submissão do trabalho por meio da fuga com o dinheiro de Fassbinder. Para Calmon, o sonho de ascensão social dos empregados permanece fora de alcance e só se realiza mediante o roubo do dinheiro.

Petrarca dá continuidade ao processo de reificação já explorado em *Gente fina é outra coisa*. No filme anterior, Tadeu era reduzido a uma função doméstica, submetido à utilidade imediata exigida pela casa burguesa. Em *O bom marido*, Petrarca atua como extensão material do capital estrangeiro, preso à mala de dinheiro que transporta. A degradação do personagem é também econômica, pois sua função se confunde com o próprio dinheiro pelo qual ele é responsável.

Outro foco de conflito em *O bom marido* consiste na autoridade patriarcal e na masculinidade burguesa. Afraninho tenta regular o corpo da esposa e agride verbalmente o filho, projetando em Carlinhos um ideal de virilidade baseado no trabalho e no exercício do mando. A recusa do filho contraria sua expectativa e frustra o exercício de sua autoridade paterna. O embate entre os dois origina um conflito geracional que intensifica a sátira da elite e alcança a crise de um modelo masculino incapaz de se manter sem recorrer à violência e à homofobia.

As personagens femininas também possuem papel importante na narrativa. Malu, Tiana, Maria, Raquelita e Rosa de Tóquio dispõem de margens de ação mais nítidas do que as mulheres de *Gente fina é outra coisa*, interferem no andamento da história e, em vários momentos, definem o rumo dos acontecimentos. Ainda assim, permanecem submetidas ao assédio e ao uso instrumental de seus corpos, ao mesmo tempo que são frequentemente enquadradas por um olhar erotizante. A maior liberdade não elimina os limites impostos por um ponto de vista masculino ainda dominante.

Formalmente, *O bom marido* se distingue de *Gente fina é outra coisa*. Há uma decupagem mais contida, sem o uso recorrente de planos e enquadramentos bastante explorados no filme anterior, como o *close* e o *contra-plongée*. A abertura colonial, a referência a *O pecado mora ao lado*, a paródia de *A Última Ceia*, a discussão entre Malu e Raquelita às margens do Rio Tietê e o sexo na lama compõem um repertório imagético voltado a ridicularizar a retórica modernizadora.

Também diferente de *Gente fina é outra coisa*, que tinha Odair José e Wando em suas composições, a trilha sonora de *O bom marido* possui artistas internacionais cantando as principais canções do filme: Grace Jones e David Bowie. A presença de *As Frenéticas* na trilha se distribui em dois momentos distintos. *Perigosa* é utilizada sem relação direta com Sandra Pêra, enquanto *Quem é?* a traz como intérprete e aproxima a trilha do deboche e da cultura de massa, em contraste com a sofisticação importada presente no restante da seleção musical. Dessa forma, a forma satírica da narrativa dá corpo à crítica social mediante a trilha sonora.

O bom marido reúne algumas das marcas centrais de Antonio Calmon no período. O diretor trabalha dentro da forma comercial da pornochanchada, desenvolvendo uma crítica à modernização conservadora, ao capital estrangeiro, à elite nacional e ao desgaste das relações sociais em um país submetido à dependência. O fracasso com Fassbinder e Murukai prolonga o entreguismo da elite brasileira. Afraninho logo se volta a um novo parceiro, agora um sheike árabe, e o filme se encerra de forma circular. A dependência se perpetua em um ciclo alimentado pela ilusão de progresso e pela disposição contínua da elite brasileira em subordinar o país a interesses externos.

4.4 *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Encerrando o percurso pelos filmes selecionados para esta pesquisa, a análise se dedica agora a *Nos embalos de Ipanema*, lançado em 14 de maio de 1979. O filme já foi analisado por Guilherme Fumeo Almeida na tese *A política do cotidiano nas pornochanchadas: construções filmicas de relações interpessoais durante a ditadura civil-militar brasileira*, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com aporte teórico-metodológico na política do cotidiano, Almeida examina o filme como parte de um corpus abrangente dedicado às relações interpessoais nas pornochanchadas. Em texto posterior, Almeida e Rossini retomam o filme em *Individualismo, objetificação e ascensão social em Nos embalos de Ipanema*, com foco na relação entre individualismo e ascensão social, além da objetificação presente na obra. A presente análise retoma essa discussão e situa *Nos embalos de Ipanema* no arco formado pelas três pornochanchadas de Calmon realizadas com Pedro Carlos Rovai e a Sincrocine. Lido a partir desse percurso, o filme encerra uma investigação sobre conflitos de classe e trânsito entre espaços sociais desiguais, tendo como ponto central os limites da ascensão social na narrativa.

O filme se inicia com uma tela preta, sobre a qual são exibidos, em letras brancas, os versos do refrão da canção *Sossego*, de Tim Maia:

Ora bolas
 Não me amole
 Com esse papo
 De emprego
 Já falei
 Não estou nessa
 O que eu quero
 É sossego

Logo após, a cena apresenta uma mulher de meia-idade (Yara Amaral), abatida e com os olhos marejados. Ela veste roupas simples e aparece sentada em um sofá ao lado de uma garota loira. As duas estão posicionadas de frente para a câmera, como se dessem um depoimento. Ao fundo, um quadro com a fotografia de uma menina ajuda a compor o ambiente doméstico. A mulher diz com voz embargada: “O Toquinho é uma criança... o Toquinho não é

culpado... ele é uma criança e é igual a toda criança na idade dele, ele se meteu com essa gente aí, com esses grã-finos, com esses bandidos... hoje a gente não sabe mais quem é malandro e quem não é.”

Figura 56 - Cartaz do filme *Nos Embalos de Ipanema* (1979).



Fonte: Cinemateca Brasileira. Banco de Conteúdos Digitais. Disponível em: https://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/024307. Acesso em: 1 abr. 2025.

Toquinho (André De Biase) caminha sozinho por uma rua do bairro de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro. Veste uma camiseta branca e olha para o horizonte. Nesse momento, a música *Sossego* começa a tocar, em contraste com o clima sugerido pelo depoimento anterior. Sua imagem é congelada, com os créditos iniciais sobrepostos a ela.

Após o término dos créditos, o plano descongela, e Toquinho é mostrado entrando em casa pelo portão. Ele caminha até onde sua mãe lava roupas em um tanque. Cruzando os braços, aproxima-se devagar, mas é recebido com irritação. Ela o encara, gesticulando com força, limpando o suor do rosto com as mãos molhadas e batendo nas roupas com violência. Diz, exaltada: “Bonito, bonito! tá sabendo que horas são? Pois é. Fazendo o quê na rua até essa hora? Já vi seu futuro, já vi. Vai acabar igualzinho teu pai, viu?”

Toquinho, encostado na parede, coça a cabeça, mas não responde. Afasta-se em silêncio e entra na casa. A mãe, ainda tomada pela raiva, continua a gritar: “Moleque safado, pensando o quê da tua vida, hein menino? Ah, meu Deus, o que eu faço com esse moleque?”

Dentro de casa, Toquinho está sentado à mesa de jantar, ao lado de sua irmã mais nova (Patrícia Ferrari), a mesma menina presente no depoimento inicial. O ambiente é simples, com móveis rústicos e um radinho de pilha sobre a mesa. Ele olha para ela e pergunta: “Mana, cadê minha revista de surfe?” A irmã responde de imediato: “Não sei, você que tava com ela.” Toquinho insiste: “Ela sumiu.” A menina retruca, impaciente: “Eu nem toquei nela, nunca vi.” Ele, inconformado, repete: “Pô, ela sumiu!” A menina tenta encerrar a discussão: “Não enche.” No mesmo momento, a mãe entra trazendo um prato de arroz com feijão preto. Coloca-o na frente de Toquinho e o repreende novamente: “Vamo parar com isso, vamo parar com isso. Só quero ver onde você vai acabar.” Toquinho pega o garfo e começa a comer. Discretamente, cutuca a irmã e comenta: “A mãe tá mal-humorada hoje, né?” Ela, sem levantar os olhos, concorda: “É, tá toda atacada.”

A abertura estabelece o conflito central de Toquinho. Os versos da música *Sossego*, de Tim Maia, apresentam Toquinho como um jovem avesso às responsabilidades adultas e voltado ao sonho de surfar no Havaí, que irá conduzir o percurso do personagem. A música cria um contraste entre o ideal de liberdade perseguido pelo protagonista e a realidade das exigências econômicas e familiares.

Figura 57 - Depoimento da mãe de Toquinho e imagem congelada do protagonista nos créditos iniciais.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

O confronto entre mãe e filho coloca em cena um embate entre expectativas geracionais distintas. Embora publicada nos anos 1970, a leitura de Marialice Foracchi (1972) permanece pertinente para a discussão da juventude retratada no filme. A preocupação da mãe, expressa no aviso “vai acabar igualzinho teu pai”, traduz o temor diante da repetição de um destino social condicionado pela pobreza e pela falta de oportunidades. Desigualdades mais amplas pesam sobre as trajetórias individuais, pois o capital econômico e cultural limitado restringe as possibilidades de mobilidade social. Foracchi (1972) escreve:

O aspecto central da descontinuidade das gerações, aquele basicamente responsável pela distância que entre elas se introduz, diz respeito ao fato de que, para os jovens, as realizações, a experiência de vida dos adultos que se acomodam, que se integram ao sistema e nele se encontram, são simplesmente irrelevantes. (1972, p. 28).

O aviso da mãe carrega a expectativa de que Toquinho evite repetir o caminho do pai, sobre cujo destino o filme pouco informa, embora a advertência sugira uma trajetória negativa. Em oposição ao temor materno, Toquinho insiste no sonho de surfar no Havaí e recusa as responsabilidades da vida adulta. A relação entre mãe e filho coloca em confronto o ideal de liberdade juvenil e as restrições materiais que condicionam a trajetória de jovens pobres. O embate entre Toquinho e sua mãe integra um conjunto de conflitos geracionais presentes nos filmes analisados. Assim como em *Gente fina é outra coisa* e *O bom marido*, o confronto gira em torno da expectativa de que o jovem assuma responsabilidades adultas e abandone o desejo de viver fora dessas exigências. O Havaí, referência maior no universo do surfe, oferece a Toquinho um horizonte de fuga. Em contraste com as limitações materiais e as pressões familiares de seu cotidiano, o “paraíso do surfe” alimenta a fantasia de partir e adia os compromissos da vida adulta, lançando-os para um futuro indefinido.

No próprio título do filme, a fantasia de fuga é trabalhada de forma paródica. *Nos embalos de Ipanema* retoma o sucesso contemporâneo *Os embalos de sábado à noite* (1977). A referência ao filme de John Badham, centrado na juventude urbana e nos desejos de ascensão por meio da dança, adquire outro sentido quando transposta para o contexto carioca. O glamour do original norte-americano contrasta com a realidade vivida por Toquinho. Em *Gente fina é outra coisa* (1977), a substituição do leão da MGM pelo *poodle* ironiza a posição periférica do cinema brasileiro. Em *O bom marido* (1978), a evocação de *O pecado mora ao lado* remete às relações históricas entre portugueses e indígenas no Brasil colonial. Já em *Nos embalos de Ipanema*, a paródia confronta o imaginário do glamour com a exclusão vivida pela juventude suburbana. Calmon reconhece, em entrevista à *Folha Ilustrada*, um aspecto central do conflito dramatizado no filme:

Nos Embalos de Ipanema tem muito a ver com a realidade de Ipanema – da maneira como eu vejo. Eu fui chamado pelo Pedro Rovai para dirigir um filme sobre um surfista que quer ir para o Havaí. Eu acho que surfista da Zona Sul não dá filme. E se dá, vai dar um filme formalista que não tem nada a ver com a realidade brasileira. [...] O que me interessa é ver, na praia de Ipanema – principalmente depois da abertura dos túneis que ligam a Zona Sul aos subúrbios cariocas – uma multidão de jovens que só têm acesso à praia e que sonham um sonho impossível, querendo entrar nos ‘Embalos de Ipanema’.

Esse mundo dos ricos, das discothèques, das colunas sociais, das badalações, do luxo e das riquezas, que só existem na Zona Sul (Ferreira, 1979, p. 57).

O depoimento do cineasta enuncia o núcleo do conflito ao mencionar o “sonho impossível.” A expressão refere-se à desigualdade presente na trajetória do personagem, cujo trânsito por Ipanema se dá à margem do pertencimento, estabelecendo a distância entre presença física e integração social. Em outra entrevista à *Folha de São Paulo*, o cineasta comenta:

Hoje estou preocupado com o cinema de consumo [...]. Me convenci definitivamente do óbvio: o consumo é tão inteligente quanto seu contrário. Acho inclusive um desafio muito maior fazer esse tipo de cinema. Já fiz filmes experimentais, como *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil*, *Paranoia* e o recente *Revólver de Brinquedo*, que ainda não chegou às telas. Mesmo meu filme anterior, *O Bom Marido*, tem muito de experimental e é uma espécie de chanchada ‘underground’. Mas *Nos Embalos de Ipanema* é melhor nesse sentido: comercializa o experimental, gratifica ao público e à crítica (Ferreira, 1979, p. 21, grifo do autor).

O tom mais grave da narrativa se afirma por meio dos depoimentos de personagens que conviveram com Toquinho, concebidos à maneira de um documentário sobre sua vida. A ruptura da linearidade narrativa abre espaço para diferentes pontos de vista, que recompõem o protagonista a partir de lembranças e impressões afetivas e mantêm visíveis os conflitos em torno de sua imagem. O recurso é mobilizado na primeira cena, com o depoimento da mãe, e se estende a outros relatos, como o da sequência seguinte, quando a namorada toma a palavra.

Verinha (Angelina Muniz) fala ao microfone: “O Toquinho? Eu acho que ele morava perto da minha casa. Não, eu não o conheci, não. Só de vista. Eu acho que eu nunca dei um bom dia pra ele. Se é o Toquinho que eu tô pensando.” Enquanto sua voz continua em *off*, a narrativa intercala sua caminhada por Marechal Hermes com imagens de Toquinho se arrumando em casa, até que ambos convergem para uma construção abandonada.

Ali, Verinha lembra que precisa trabalhar e pede que ele não estrague a maquiagem. Toquinho reage com ciúme, pergunta “Você é minha ou não é?” Ele ouve dela “Sou tua e de Deus” e, em seguida, retoma o Havaí como horizonte de fuga: “É por isso que eu quero ir pro Havaí, amorzinho. Vamo parar com esse papo furado. Vamo fazer esse lovezinho logo.”

Na estação de trem, Toquinho e Verinha chegam juntos e encontram Peixinho (Ronaldo Santos), amigo do rapaz, cuja presença Verinha recebe com frieza. Ela lembra que faz um mês que trabalha na imobiliária e cobra que ele arranje emprego. Toquinho responde com o mesmo projeto de sempre - “Você sabe que meu sonho é ir pro Havaí” - enquanto ela traz a discussão para a dureza da vida concreta: “Eu trabalho o dia inteiro naquela imobiliária pra sair dessa

merda e você agarrado com essa prancha velha!” A insistência dele - “O Havaí, Verinha! O Havaí!” - leva Verinha a fazer uma pergunta que confronta Toquinho com o lugar dela em seus planos: “Tá legal, aí você vai pro Havaí, fica famoso... e eu? Onde é que eu entro na sua vida?”

Sentada no trem, com uma revista nas mãos, ela evita o olhar de Toquinho, que permanece de pé. Ele se senta ao lado dela e pergunta: “Diz pra mim, diz?” Ela: “Diz o quê, Toquinho?” Ele: “Que eu sou o dono!” Ela, impaciente: “Dono do quê?” Ele responde: “Que eu sou o dono do seu cabacinho!”, e beija seu pescoço.

Após descerem do ônibus, Toquinho e Peixinho correm pelas ruas com as pranchas, param diante da vitrine de uma loja e seguem para a praia. No mar, Toquinho pega onda, enquanto a música *Sossego* retorna.

Diferente do tom mais abertamente cômico presente em *Gente fina é outra coisa* e *O bom marido*, *Nos embalos de Ipanema* possui uma forma que combina humor e dramaticidade. A presença dos depoimentos compõe a representação da juventude limitada por restrições materiais e situa a narrativa entre encenação e efeito de realidade. Bill Nichols (2012, p. 19) argumenta que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade”, embora o sentido das imagens dependa de escolhas formais que determinam sua apresentação.

Embora apresentado como relato pessoal, o depoimento de Verinha participa da construção de Toquinho como personagem. A “característica indicial” da fotografia, definida por Nichols (2012, p. 64) como reapresentação do real, depende da forma como o filme apresenta a imagem. Em *Nos embalos de Ipanema*, os depoimentos trazem uma dimensão de memória social, mas essa memória passa pelo enquadramento audiovisual e pelo projeto estético de Antonio Calmon. O documentário envolve sempre um “tratamento criativo da realidade” (Nichols, 2012, p. 51), e os depoimentos compõem a estrutura dramática do filme.

Na segunda parte da cena, a narrativa segue para a estação de trem, onde o conflito entre Toquinho e Verinha se intensifica e os impasses do relacionamento vêm à tona. Verinha exige que Toquinho assuma responsabilidades e abandone a vida errante do surfe, enquanto ele continua preso ao sonho. O contraste entre eles se manifesta nas expectativas de futuro: enquanto Verinha exige trabalho e maturidade, Toquinho insiste no Havaí. A cultura dos anos 1970, analisada por Christopher Lasch (1983), fornece um horizonte para a leitura do conflito. Segundo o autor:

Viver para o momento é a paixão dominante – viver para si, não para os que virão a seguir, ou para a posteridade. Estamos rapidamente perdendo o sentido

de continuidade histórica, o senso de pertencermos a uma sucessão de gerações que se originaram no passado e que se prolongarão no futuro. É o enfraquecimento do sentido do tempo histórico - em particular, a erosão de qualquer preocupação maior com a posteridade - que distingue a crise espiritual dos anos setenta das erupções mais primitivas da religião milenar, com as quais mantém uma semelhança superficial (Lasch, 1983, p. 25).

Para Toquinho, o Havaí representa um futuro sem trabalho, distante das exigências da vida adulta e sem caminho concreto de realização. Lasch (1983, p. 15) descreve tal traço do personagem ao afirmar que “o narcisista não se interessa pelo futuro porque, em parte, tem muito pouco interesse pelo passado” e que “acha difícil interiorizar associações felizes e criar um estoque de lembranças amáveis para enfrentar a última parte de sua vida.”

Nessa mesma direção, é válido mencionar um traço de nomeação recorrente nos filmes de Calmon. Apelidos como Toquinho, Verinha e Peixinho se tornam mais expressivos quando vistos ao lado da recorrência de nomes e apelidos no diminutivo - Alfredinho, Carlinhos, Afraninho - nos três filmes de Antonio Calmon analisados neste trabalho. O recurso remete a um modo de informalidade profundamente característico das relações sociais no Brasil. Almeida (2021), embasando-se nos postulados de Sérgio Buarque de Holanda, comenta que o autor

destaca os exemplos linguísticos que demonstram a busca por acentuar o clima informal nas dinâmicas sociais, como a tendência ao uso de diminutivos, como os com a terminação *inho*, para a referência a pessoas e objetos, além da omissão do nome familiar no tratamento social. Este último hábito, que dá prevalência ao uso do nome individual, nasceu em uma antiga tradição europeia que, durante séculos, demorou a utilizar os nomes de família, e foi popularizada no cotidiano brasileiro (Almeida, 2021, p. 134-135).

A recorrência do diminutivo aproxima a caracterização dos personagens do padrão linguístico descrito por Almeida. Toquinho, Verinha, Peixinho, Afraninho ou Carlinhos são identificados pelo nome individual, sem ênfase em sobrenomes ou títulos. A repetição de tal recurso nas três obras constitui um traço constante nos três filmes do cineasta analisados, que incorpora à ficção modos de tratamento correntes no cotidiano brasileiro.

No trem, tal informalidade linguística não suaviza o mal-estar entre ambos. Toquinho exige ser chamado de “dono do cabacinho”, formulando em termos de posse a relação com Verinha. A expressão projeta sobre o corpo feminino uma reivindicação de domínio masculino. O pedido produz um absurdo cômico, mas conserva a linguagem do domínio masculino sobre a sexualidade feminina. Entre os dois, afeto e controle aparecem imbricados, assim como expectativas divergentes sobre o lugar de cada um na relação.

Elisabeth Badinter (1993) descreve a masculinidade contemporânea por meio de traços que encontram ressonância na insegurança de Toquinho. A autora escreve, a respeito do homem contemporâneo, que “o poder que lhe servia de couraça se enche de rachaduras. Sem as suas defesas milenares, o homem expõe seus ferimentos, com frequência em carne viva” (1993, p. 35-36). A leitura se torna mais precisa quando se considera que a ausência paterna, no filme, compõe o ambiente familiar que pesa sobre o personagem e retorna pela advertência materna sobre a repetição do destino do pai. A partir dessa memória negativa da figura paterna, Toquinho pode ser lido à luz da noção de “homem mutilado” proposta por Badinter, voltada aos impasses de uma masculinidade insegura e pressionada por expectativas de afirmação.

No local de trabalho de Verinha, Maurício (Stepan Nercessian) empurra a porta de uma ampla sala e encontra quatro moças enfileiradas, vestindo minissaias vermelhas, camisetas brancas e meias longas. Atrás delas, uma lousa anuncia: “Venha morar no mundo maravilhoso de Ipanema.” Ele percorre a fila com o olhar até chegar a Verinha, enquanto uma mulher mais velha ajusta o vestido da jovem. Diante das funcionárias, questiona o comprimento das saias e afirma que a imobiliária “não é uma empresa de prostituição.” A resposta da costureira remete às ordens do Doutor Pedro Carlos, deixando claro que a escolha do figurino não parte dela.

Maurício então orienta as moças sobre a distribuição de folhetos nos sinais de trânsito de Ipanema, advertindo a novata de que ouvirá piadas e provocações. O assédio é tratado como parte rotineira da atividade. A moça ao lado de Verinha faz um comentário que mistura aviso e zombaria: “Olha, minha filha, você só tem que ter cuidado na hora que abrir o sinal, pois tem uns sacanas que ficam com a mão de fora e quando passam... vapt na tua bunda.” Enquanto fala, imita o gesto com a mão, arrancando risos das duas colegas. Irritado com a intervenção, Maurício a interrompe e entrega o primeiro folheto a Verinha. As demais aguardam a vez e repetem o gesto.

A sequência dramatiza a relação entre erotização do corpo feminino e controle institucional. As funcionárias, uniformizadas com minissaias vermelhas e camisetas brancas, são colocadas em fila para inspeção e expostas a um olhar avaliador. A disposição espacial, junto à movimentação lateral da câmera, constrói uma *mise-en-scène* que sublinha o caráter de vitrine, em que os corpos femininos são exibidos para avaliação.

Maurício encarna uma autoridade masculina revestida de pretensa moralidade. Diante das funcionárias, em silêncio, consolida uma relação desigual, na qual o olhar e o comando verbal permanecem como prerrogativas masculinas. O desconforto de Verinha se manifesta na linguagem corporal e no *close* de seu rosto, indicando o incômodo de quem precisa se ajustar a uma situação constrangedora. Ele reitera que a imobiliária “não é uma empresa de prostituição”,

reprovando o comprimento da saia das garotas. A advertência delimita a exposição permitida, pois a estratégia de atrair compradores exige equilíbrio entre provocação e disciplina.

O controle do figurino e a inspeção das funcionárias constituem um regime disciplinar que molda os corpos segundo critérios de utilidade e obediência, conceito que Michel Foucault (1987) define como “mecânica do poder.” As funcionárias aprendem a ajustar a própria aparência às exigências do mercado e às expectativas da autoridade masculina, ajustando vestimenta e postura às estratégias comerciais da imobiliária. A provocação é admitida apenas enquanto permanece sob controle. Segundo o autor:

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. [...] A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). [...] A coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (Foucault, 1987, p. 164-165).

O ambiente profissional de Verinha materializa o que Teresa de Lauretis (1994) denomina tecnologia de gênero, isto é, processos pelos quais o feminino é produzido e regulado por práticas institucionais e discursos sociais. As jovens se adaptam aos códigos de uma conduta controlada, pois sua permanência no trabalho depende da apresentação do corpo como parte da estratégia de venda, submetida a regras tácitas de atratividade. A sensualidade exibida pelas funcionárias corresponde a um padrão produzido pela própria empresa, ajustado às exigências comerciais e à autoridade presente naquele ambiente.

A observação da colega sobre o “vapt na bunda” acrescenta uma camada de humor que contribui para banalizar o assédio cotidiano enfrentado pelas mulheres tanto no espaço urbano quanto no ambiente de trabalho. A narrativa realiza um duplo movimento. Por um lado, expõe a sexualização da atividade comercial, por outro, sugere uma cumplicidade forçada entre mulheres submetidas à mesma situação. A reação de Maurício ao comentário é explosiva e desproporcional, pois o tom debochado da funcionária desafia sua autoridade, restaurada pela maneira ríspida com que chama sua atenção.

Três jovens conversam de biquíni na praia de Ipanema, sentadas na areia em tom descontraído. Uma delas espalha bronzeador nas pernas quando percebe a aproximação de Toquinho e Peixinho, que caminham com as pranchas sob o braço. O olhar de Toquinho demora-se na jovem e a montagem alterna os enquadramentos e prolonga a troca silenciosa

entre os dois. Ele finca a prancha na areia enquanto ela mantém o olhar e traga o cigarro. “Aquela moreninha tá me dando maior atenção, aí”, comenta com Peixinho. Incentivado pelo amigo, aproxima-se do grupo e pede um cigarro. A jovem lhe oferece o que está fumando e comenta que nunca o viu por lá. Toquinho responde que mora na Barra da Tijuca e que às vezes frequenta Ipanema. Ele a convida para caminhar até o Arpoador. Ela diz que espera alguém, mas propõe encontrá-lo meia hora depois. “Me procura que você me acha.” Toquinho despede-se e retorna a Peixinho. A jovem acompanha sua saída com o olhar, ri e sussurra algo ao ouvido da amiga.

Figura 58 - Encontro entre Toquinho e Patrícia na praia de Ipanema e início da aproximação entre os dois.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Embora a praia pareça, à primeira vista, um espaço aberto e igualitário, o encontro entre Toquinho e as jovens de Ipanema revela as barreiras sociais daquele ambiente. Ele aproxima-se das garotas e percebe que estar no mesmo espaço não basta para ser aceito naquele meio, pois sua origem social destoava dos códigos daquele território. Diz morar na Barra da Tijuca, bairro identificado com a modernidade ascendente daquele período, e recorre a um recurso de distinção social. Para ser acolhido, adota uma identidade mais compatível com aquele universo.

Fisicamente acessível, a praia é regida por códigos de classe e comportamento. Milton Santos (2012) afirma que o valor social de uma pessoa depende do ponto do território em que ela se encontra. De acordo com o autor, “cada homem vale pelo lugar onde está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão depende de sua localização no território” (Santos, 2012, p. 107). Espaços tidos como democráticos também exigem que certos corpos justifiquem sua presença e, por vezes, elaborem versões de si mais compatíveis com o ambiente. A menção à Barra da Tijuca corresponde a uma tentativa de distinção diante das desigualdades territoriais.

Erving Goffman (1985, p. 231) argumenta que o “eu” consiste em “um efeito dramático, produzido difusamente por uma cena apresentada”, cuja credibilidade determina sua aceitação

ou rejeição. Toquinho se faz passar por surfista da Barra e ajusta a própria imagem às expectativas de quem o observa, despertando o interesse da jovem e assegurando sua permanência naquele espaço. Entretanto, a identidade ali encenada depende da continuidade da atuação e da confiança dos interlocutores.

Ainda no território da praia, agora nas pedras do Arpoador, Das Bocas (Roberto Bonfim), de sunga e com o corpo ainda molhado, caminha lentamente, como se tivesse acabado de sair do mar. Aproxima-se de André (Paulo Villaça), homem de meia-idade, bigode e cabelos grisalhos, deitado sobre as pedras, apoiado nos cotovelos, em silêncio, voltado para o horizonte. Das Bocas se abaixa e pergunta: “Como é que você tá?” André responde: “Tudo bem!” Das Bocas lança o olhar adiante e, com ar malicioso, questiona: “Tá afim de um garotão ali?”

Do outro lado da praia, um grupo de rapazes está na areia, espalhado entre pedras e toalhas. Diante da sugestão, André coça as costas em silêncio e responde apenas: “Não, obrigado.” Das Bocas ri, toca-lhe a perna e se afasta em direção aos jovens. André se deita na pedra.

A sequência é interrompida pelo depoimento de Das Bocas no documentário inserido no filme. Em um quarto escuro e desorganizado, iluminado por luz artificial, ele é visto sentado em um sofá coberto por uma manta azul-clara, usando apenas uma toalha amarrada na cintura. Jornais espalhados, mesas com telefone, óculos, cafeteira, copos, garrafa de Coca-Cola e cédulas de dinheiro compõem o ambiente, ao lado de cartazes e fotografias de mulheres nuas coladas na parede. Das Bocas fala diretamente à câmera: “Eu tô sabendo que tá todo mundo interessado em saber essa história aí do Toquinho, desse surfista aí... eu fui banhista muitos anos na praia de Ipanema, fui banhista na praia do Leblon e eu não conheço realmente esse tal Toquinho, esse surfista eu não conheço.”

O depoimento se encerra. Toquinho é mostrado mergulhando de uma grande pedra no mar do Arpoador, na mesma área onde André e Das Bocas estavam. André acompanha o mergulho com atenção. Toquinho nada até a praia e sai da água. A alternância entre o corpo do surfista e o rosto de André demonstra o seu interesse.

Toquinho passa a poucos metros de André, que o observa atentamente sem ser notado. O jovem caminha até Das Bocas, agora deitado ao lado de uma mulher, e acena para ele, que retribui. Sobe pela pedra onde o outro permanece, passando por perto sem dirigir-lhe a palavra. André o segue com o olhar. Das Bocas lança um gesto malicioso em direção a André, como se ambos combinassem algo, e este mantém a atenção voltada para o trajeto de Toquinho.

Na primeira aparição de André e Das Bocas, a sexualidade entra nas negociações de mobilidade social, pois o desejo homoerótico masculino é envolvido por negociações que

interferem no percurso de Toquinho em direção ao Havaí. A interação inicial entre Das Bocas e André mostra uma familiaridade prévia e interesses compartilhados. A partir disso, a cena sugere o papel de Das Bocas como intermediário entre jovens surfistas dispostos a se envolver sexualmente em troca de dinheiro e homens interessados nesses encontros.

Figura 59 - Depoimento de Das Bocas e olhar de André para Toquinho nas pedras do Arpoador.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

André hesita diante da proposta e, embora recuse, mantém o olhar fixo nos rapazes. Entretanto, o olhar persistente impede que a recusa se feche por completo. Guy Hocquenghem (1972) aponta que, na sociedade contemporânea, o desejo homossexual permanece sob “o signo da culpa ou da transgressão”, submetido a códigos que o tornam consumível e limitam seu reconhecimento público. Ele é intensamente exibido e, ao mesmo tempo, mantido sob interdição, transformando-se em produto disponível para consumo, mas nunca plenamente admitido (Hocquenghem, 1972, p. 93, tradução nossa).

O depoimento documental interrompe a linearidade narrativa e leva o ponto de vista para o próprio Das Bocas. No quarto escuro e desordenado, cercado por objetos domésticos e imagens sexualizadas, ele nega conhecer Toquinho enquanto tenta apagar seu papel nas relações de prostituição masculina insinuadas pelo filme.

A reaparição de Toquinho mergulhando no mar recoloca seu corpo no centro da cena e atrai o olhar de André, antes apenas sugerido. A distância física entre os dois personagens mantém o contato restrito à observação e confere a situação de uma dinâmica voyeurística. Bataille (1987) reflete sobre o momento inaugural em que o erotismo se manifesta como busca por um objeto:

O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto do desejo [...]

O objeto do desejo é diferente do erotismo. Não é todo o erotismo, mas é atravessado por ele (Bataille, 1987, p. 85).

A imagem de Toquinho na água concentra o olhar de André, enquanto a *mise-en-scène* evita o contato físico e mantém a expectativa. O erotismo se constrói pela distância entre os corpos e pela observação silenciosa.

Posteriormente, a ação segue para outro ponto das pedras do Arpoador, onde Patrícia (Zaira Zambelli) encontra Toquinho. Ela aparece sozinha, fumando, até perceber sua presença e sorrir. Um corte introduz seu depoimento direto à câmera. Em *close*, Patrícia diz com ironia: “Como é que é, cara? Toquinho? Não, conheço não. Eu conheço aqui o Ferão, o Brilhante, o Califa, o Rogério César, tudo gente fina. Agora, esse tal de Toquinho, conheço não. Deve ser algum surfista lá da praia de Ramos.” À medida que fala, a câmera se afasta e revela o calçadão da praia, onde Patrícia está sentada em um banco, de pernas cruzadas e microfone na mão, enquanto atrás dela aparecem os amigos que menciona nominalmente, cada um sendo apontado com o dedo à medida que seu nome é citado.

O filme retorna ao Arpoador e ao encontro entre Patrícia e Toquinho entre as pedras. Em *plongée*, a personagem toma a iniciativa e desata o nó da bermuda do rapaz. Excitado, ele diz: “Você me deixa louco. Não para não. Não para não.” Patrícia conduz a situação e propõe: “Então me leva pra dançar hoje à noite. Depois a gente vai num motel.” Surpreso, Toquinho pergunta: “Aí, mas tem que ser hoje?” Ela responde em tom desafiador: “Amanhã eu já posso tá em outra.” A sequência termina com os dois voltando a se beijar, enquanto a câmera acompanha suavemente seus movimentos entre as pedras do Arpoador.

No plano do discurso, o momento em que ela se dirige diretamente à câmera constitui uma performance de apresentação de si. A personagem adota um tom de desdém ao afirmar que não conhece Toquinho e, em seguida, menciona outros surfistas “gente fina”, situando-se dentro de um grupo que compartilha códigos de pertencimento. A resposta - “deve ser algum surfista da praia de Ramos” - compõe uma dissimulação apoiada no domínio dos signos de sociabilidade do espaço carioca. Retomando a perspectiva de Erving Goffman (1985), segundo a qual a vida social ocorre por meio de apresentações de si, a personagem encena um eu público ajustado aos códigos de visibilidade e reconhecimento daquele circuito social.

O comentário sobre a praia de Ramos também exerce exclusão social e territorial. O Arpoador constitui um espaço de visibilidade e distinção na Zona Sul do Rio, enquanto Ramos é nomeado como referência periférica e desvalorizada. Patrícia menciona com desdém a possibilidade de Toquinho ser um “surfista da praia de Ramos”, estabelecendo uma distinção espacial que traduz diferenças de *status* social. Henri Lefebvre (2000, p. 80) afirma que o espaço

dominante tende a se apresentar como ordem racional e neutra, enquanto “nega as diferenças” e impõe aos espaços dominados sua própria lógica. Dessa forma, o comentário da personagem reproduz uma divisão territorial que conserva uma ordem urbana tomada como natural.

Patrícia condiciona o sexo à ida à danceteria e depois ao motel, em uma atitude que transgride o modelo do amor romântico. Francesco Alberoni (1986, p. 41) interpreta certas condutas femininas nas relações amorosas por meio da figura arquetípica da “feiticeira”, personagem que, segundo o autor, “usa sentimentos como excitação erótica, adulação, mentira e chantagem” com o objetivo de manter o outro “preso” e sob seu domínio. A personagem aproxima-se do tipo descrito por Alberoni, pois utiliza a sexualidade como recurso estratégico na relação com Toquinho.

Em seguida, o foco retorna a Patrícia, Toquinho e um grupo de jovens saindo da praia em direção à calçada. Ela pergunta onde ele vai almoçar, e Toquinho responde que irá à casa da tia “aqui em Ipanema, é pertinho.” Um rapaz convida o grupo para almoçar em sua casa. Patrícia estende o convite a Toquinho, mas ele recusa. Antes de se separarem, ela propõe: “A gente se vê hoje à noite?” Toquinho responde: “Claro!”, e os dois se beijam.

Toquinho e Peixinho retornam à praia, enquanto o grupo segue noutra direção. Um rapaz protesta: “Patrícia, qual é a tua, hein? Esse cara é o maior suburbano, mora lá em Marechal Hermes, Marechal não sei que lá...” Patrícia rebate: “E daí? Te perguntei alguma coisa? Tô curtindo ele. Fica na tua, tá legal? Vamo nessa.” Ela sobe na moto com outro rapaz e vai embora.

Peixinho e Toquinho sentados na areia, observam o grupo que se afasta. Ressentido, Peixinho comenta: “Os grã-finos foram pra casa, tão lá comendo numa boa e a gente não tem dinheiro nem pra voltar pra casa, porra.” Toquinho, ainda animado com a atenção de Patrícia, tenta manter o entusiasmo e diz que está “batalhando” e que um dia vai conseguir aquela “moreninha.” Sem dinheiro para almoçar ou voltar para casa, aproximam-se de um jovem deitado na areia e pedem um cigarro. Durante a conversa, Peixinho pergunta se ele poderia lhes arrumar dois cruzeiros. O rapaz responde que só tem uma nota de dez. Toquinho então se explica: “É que a gente mora lá no subúrbio e vem pegar onda aqui em Ipanema. Aí chega meio-dia, uma hora, e a gente tá morrendo de fome, cara.” O jovem escuta e comenta com empatia: “Tô sabendo, é um problema social”, antes de lhes entregar uma nota de dez cruzeiros. Os dois agradecem animados.

O beijo de despedida, acompanhado da promessa de um reencontro à noite, confirma a iniciativa de Patrícia na condução da relação. Toquinho recusa o convite para almoçar com o grupo e prefere se afastar, evitando permanecer no mesmo espaço onde sua origem social poderia ser revelada. Um dos rapazes o identifica como “o maior suburbano.” A observação

coloca em dúvida a história de Toquinho, mas a fragilidade dessa atuação social segue aceita enquanto sua manutenção convém à interação. Trata-se do que Erving Goffman (1985) descreve como apresentação de si.

Depois de deixarem a praia, a cena conduz os personagens para um espaço em que as distinções de classe voltam a se impor. No espaço da areia, as diferenças sociais são suavizadas, pois todos estão descalços, de sunga ou biquíni, expostos ao mesmo sol e ao mesmo mar. Entretanto, bastam alguns metros para que as fronteiras de classe retornem. Peixinho verbaliza esse contraste com amargura, dizendo que enquanto os “grã-finos” se dirigem para seus almoços confortáveis, ele e Toquinho permanecem sem dinheiro, dependendo da generosidade eventual de um desconhecido. A resposta de Toquinho expressa o projeto de superar a barreira de classe por meio da relação com Patrícia, vista por ele como caminho de entrada no universo social dela.

Quando abordam o rapaz deitado na areia, a dinâmica da interação se altera. Toquinho ensaia uma explicação didática sobre sua origem e sua fome, de modo a buscar credenciais morais para o pedido. O rapaz escuta e comenta que a situação de ambos “é um problema social”, antes de lhes entregar o dinheiro. O encontro se desenha como um pequeno teatro de caridade espontânea, em que o reconhecimento da desigualdade antecede a ajuda. Tal atitude, que identifica a exclusão como um “problema social”, mas se limita a uma solução pontual, encontra eco - com as devidas ressalvas - no princípio por trás do empreendimento dos penicos em *O bom marido*. Tanto a caridade ocasional do rapaz que ajuda Toquinho e Peixinho quanto a ideia de negócio defendida por Afraninho e Fassbinder reconhecem a miséria, mas lidam com ela de forma distanciada e instrumental. A pobreza material é utilizada por aqueles em posição de maior vantagem social, seja como forma de distinção moral ou como oportunidade econômica.

Após conseguirem dinheiro para almoçar, Toquinho é mostrado com uma garrafa de Coca-Cola de vidro na mão. Atrás dele, o trânsito de Ipanema segue intenso. Nesse momento, inicia-se a voz em *off* de Peixinho, que narra seu depoimento no documentário. Enquanto ele fala, Toquinho se aproxima de uma barraca ambulante de cachorro-quente, onde Peixinho está. O personagem diz: “Eu conheci o Toquinho sim, mas isso faz muito tempo. Agora tô trabalhando, sou trabalhador agora. Tenho carteira profissional e tudo. Eu trabalho no Edifício Avenida Central. Sou *office boy* no Edifício da Avenida Central. Eu conheci o Toquinho sim, mas eu acho que nem conheço agora se eu vir ele na rua, eu não conheço mais não. Ele foi muito meu amigo.” A imagem se alterna. Peixinho é mostrado em um ônibus lotado, à noite, de

pé entre os passageiros, dando o mesmo depoimento. Um microfone fora de quadro é utilizado para captar sua fala.

Gravado no ônibus lotado, o depoimento de Peixinho traça um recorte da experiência juvenil em meio à exclusão social e situa diretamente o personagem em um ambiente onde as promessas de ascensão se chocam com os limites impostos pela realidade social. Em pé entre os passageiros e com fala hesitante, o personagem tenta afirmar uma nova identidade como trabalhador formal. Paralelamente, a dificuldade em falar sobre Toquinho aponta a fragilidade da mudança que ele procura afirmar. Peixinho declara que o conheceu no passado, mas logo em seguida relativiza essa proximidade, buscando se afastar daquele vínculo e da antiga vida de surfista. A hesitação sinaliza um conflito entre aquela sociabilidade anterior e a identidade de “trabalhador com carteira assinada.”

Figura 60 - Peixinho no ônibus lotado durante depoimento sobre Toquinho.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

A tentativa de redefinição identitária do personagem envolve também um processo de distanciamento do passado. Michael Pollak (1989, p. 8) declara que certas lembranças consideradas embaraçosas ou incompatíveis com novas identidades acabam relegadas a zonas de silêncio e de “não-ditos.” A oscilação de Peixinho entre lembrar e negar sua relação com Toquinho constitui um indício do incômodo diante de um passado que ele procura afastar, mas que ainda persiste como referência de sua trajetória. Sua tentativa de distanciar-se da imagem do surfista e do antigo amigo encontra resistência na própria memória incorporada, que continua presente em seu discurso.

Outro elemento importante da cena é o microfone. A mão que entra no quadro segurando o equipamento, elemento do dispositivo encenado e mediado do depoimento, fragiliza a posição do personagem, fazendo dele objeto de uma narrativa que lhe é solicitada. O contraste entre aquela imagem e a anterior - em que Peixinho está na praia ao lado de Toquinho, em uma barraca de cachorro-quente - estabelece a distância entre dois momentos de sua trajetória: um

passado marcado pela informalidade das relações e um presente submetido às rotinas rígidas do trabalho urbano e à fragmentação dos vínculos.

Após o almoço pago com a doação, Toquinho está sobre uma das pedras do Arpoador, segurando duas garrafas de vidro vazias, que pretende vender para conseguir dinheiro para a condução. Das Bocas se aproxima trazendo dois peixes e diz para o jovem que está junto dele: “Segura o peixe, otário!” Ele nota as garrafas, pergunta se Toquinho está “descolando do Havaí.” O personagem explica que tenta arrumar dinheiro para sair naquela noite com uma garota que “gosta de boate e mordomia.” Depois de zombar da insignificância da tentativa, Das Bocas joga uma das garrafas no mar e anuncia que pode resolver o problema: “Eu sou a felicidade que bateu à sua porta, cara. Eu vou arranjar uma festinha onde você pode descolar essa passagem pro Havaí.”

O diálogo entre Toquinho e Das Bocas na praia do Arpoador retrata estratégias de subsistência marcadas pela informalidade no cotidiano urbano. Para conseguir dinheiro para a condução e bancar o encontro, Toquinho tenta vender garrafas vazias e recorre a expedientes situados fora da economia formal. O fato de que o dinheiro se destina ao transporte revela um horizonte material limitado às necessidades imediatas. A proposta de Das Bocas para uma “festinha” oferece uma saída rápida para Toquinho conseguir dinheiro, mas sugere que a ajuda envolve condições que permanecem implícitas.

Embora o espectador só descubra na cena seguinte que se trata de um encontro com André, a situação traz a ideia de uma troca subentendida na ajuda oferecida. A proposta depende da disposição de Toquinho em aceitar uma circunstância que envolve a possibilidade de exploração sexual. Na entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 1979, Antonio Calmon comenta a presença da prostituição no filme:

No filme eu apenas constato, eu apenas mostro essa prostituição. O filme não tem uma visão moralista porque eu acho que a prostituição do corpo é apenas mais uma das mil formas que existem – e são praticadas – por aí [...] A prostituição é consequência da tragédia de um país que não tem ainda um projeto político próprio (Ferreira, 1979, p. 57).

Em entrevista ao *Lampião da Esquina*, o cineasta amplia sua reflexão e estende a noção de prostituição para além da esfera sexual, tratando-a como metáfora das formas de sobrevivência e adaptação social em um país que, segundo ele, carece de um projeto político próprio:

[...] eu desenvolvi uma história paralela com a menina; os dois sonham com a Zona Sul, mas ela é careta e ele desbundado; são duas trajetórias, que só se encontram quando ela saca que o esquema todo é corrupto, e que ele é que está certo. Ou seja, que no sistema em que vivem, e à margem como estão, um caminho é usar a própria beleza para sobreviver. Isso casa com um conceito meu, que eu desenvolvi nos três filmes, que é o da Prostituição num sentido amplo – pode ser a prostituição de valores a prostituição profissional. Eu acho que o Brasil é um país onde todo mundo se prostitui; na medida em que a gente é muito colonizado e não tem um desenvolvimento nacional próprio, de uma forma ou de outra se vende parafusos, tá se prostituindo da mesma forma que uma pessoa que vai trepar. Então foi eu que coloquei no filme o fato de que se prostituir através do sexo não é mais aviltante que outra forma de prostituição, sem nenhum juízo de valor (Silva; Costa, 1979, p. 11).

A afirmação de que “no Brasil, o cara tem que se prostituir pra tudo” expressa uma metáfora provocativa sobre as formas de sobrevivência impostas pelas condições de vida no país. A formulação converge com o diagnóstico de Darcy Ribeiro, para quem o Brasil jamais constituiu um “povo livre”, mas sim uma população continuamente explorada “para servir a desígnios alheios e opostos aos seus” (Ribeiro, 2006, p. 408). O autor discorre sobre a formação histórica do país:

Ao contrário do que ocorre nas sociedades autônomas, aqui o povo não existe para si e sim para outros. Ontem, era uma força de trabalho escrava de uma empresa agromercantil exportadora. Hoje, é uma oferta de mão de obra que aspira a trabalhar e um mercado potencial que aspira a consumir. Nos dois casos, foi sempre uma empresa próspera, ainda que só o fosse para minorias privilegiadas. Como tal, manteve o Estado e enriqueceu as classes dominantes ao longo de séculos, beneficiando também os mercadores associados ao negócio e a elite de proprietários e burocratas locais. A mão de obra engajada na produção, como trabalhadores livres, apenas pode sobreviver e procriar, reproduzindo seus modestos modos de existência. Os trabalhadores conscritos como escravos nem isso alcançavam, porque eram uma simples fonte energética gasta para manter o sistema global e fazê-lo gerar prosperidade para outros (Ribeiro, 2006, p. 229–230).

Na cena, a ajuda oferecida por Das Bocas traz consigo a expectativa de uma contrapartida que envolve o corpo, sem que o filme imponha à situação um enquadramento moral.

A interação entre Toquinho e Das Bocas também permite observar formas específicas de performar a masculinidade em contextos de exclusão material. Toquinho manifesta o desejo de agradar Patrícia, que gosta de “boate e mordomia”, mobilizando um ideal de virilidade condicionado à capacidade de prover consumo e prazer. Richard Sennett (2004) afirma:

O fracasso é o grande tabu moderno. [...] Aceitar o fracasso, dar-lhe uma forma e lugar na história de nossa vida, pode ser uma obsessão interior nossa, mas raras vezes a discutimos com os outros. [...] Como acontece com qualquer coisa da qual tememos falar abertamente, a obsessão interior e a vergonha só por isso se tornam maiores. [...] Sem tratamento fica a bruta frase interior: 'Eu não sou bom o bastante'. [...] O mercado em que o vencedor leva tudo é uma estrutura competitiva que predispõe ao fracasso grandes números de pessoas educadas (Sennett, 2004, p. 171).

Como consciência de sua própria situação econômica, o personagem comenta a distância entre suas condições de vida e o ideal descrito pelo autor. Incapaz de corresponder ao ideal masculino de provedor, confronta-se com um modelo de virilidade medido pelo acesso ao consumo e ao poder econômico. À margem do sistema produtivo formal, reconhece a distância entre esse ideal e sua realidade material.

A noite chega e Patrícia caminha sozinha por uma rua. Sua postura é marcada por certa elegância, mas seu olhar transmite ansiedade. Ela para diante da porta de um bar, olha ao redor como se estivesse procurando alguém e consulta o relógio de pulso. Coloca a mão na cintura e continua observando os arredores, expressando crescente impaciência. Ao avistar dois rapazes sentados em uma mesa, ela os cumprimenta de longe com um aceno, se aproxima, beija cada um e se senta com eles. Apesar da aparente socialização, sua inquietação permanece. Patrícia consulta novamente o relógio e lança olhares de expectativa, ignorados pelos rapazes que conversam entre si, alheios ao seu incômodo.

Toquinho chega à porta de um apartamento sofisticado, vestindo uma camisa social listrada em azul, vermelho e amarelo. Do interior escuta-se *Ouça*, da cantora Maysa, criando um clima intimista. Dentro do apartamento, encontra um ambiente cuidadosamente decorado, repleto de vasos de plantas. O personagem percorre a sala com visível constrangimento, observando os objetos ao redor. Atrás dele, André observa em silêncio. Toquinho se vira e o cumprimenta, e ele retribui o gesto com um sorriso. O rapaz percebe o apartamento vazio e pergunta “Cadê a festa?”, ao passo que o anfitrião responde “a festa somos nós.” Surpreso, Toquinho insiste em saber quem financiará o projeto. André afirma que é ele próprio e, colocando a mão em seu ombro, o convida a ficar à vontade enquanto prepara uma “paella valenciana.” Toquinho estranha o prato e pergunta: “Paella?” O anfitrião explica que a comida demora um pouco, mas vale a pena. O personagem então lembra que tem um encontro às nove horas. André consulta o relógio e o tranquiliza, dizendo que ainda há tempo. Hesitante, Toquinho concorda em permanecer.

André se retira para verificar a cozinha, enquanto Toquinho permanece na sala. O personagem folheia uma revista, mexe nos objetos da mesa de centro e se serve de vinho e

queijo, tentando preencher a espera. Da cozinha, o anfitrião o observa discretamente. Quando os olhares se cruzam, ele sorri.

De volta ao bar, Patrícia ainda aguarda por Toquinho. Sentada ao lado dos dois rapazes, ela interrompe a conversa e mais uma vez olha ao redor, com um semblante que expressa impaciência e frustração diante de sua ausência.

A sequência alterna as duas situações: Patrícia, arrumada e pontual, espera por Toquinho no bar. Ele, por sua vez, aparece em um apartamento sofisticado, recebido por André sob o pretexto de uma “festa” que, na verdade, não existe. A cena deixa subentendida a mediação anterior de Das Bocas, que teria encaminhado Toquinho ao apartamento a pedido de André.

A cena do apartamento é marcada pela incerteza. André não declara abertamente seus interesses e cria uma situação de acolhimento para Toquinho. Convida-o para jantar e propõe que ele relaxe no sofá. O apartamento bem decorado, a iluminação suave e a música de Maysa compõem uma atmosfera intimista, favorável ao objetivo de André, que evita declarações diretas e aposta na ambientação para insinuar uma aproximação física. Por meio dessa composição visual, o filme trabalha com um repertório simbólico baseado em signos cotidianos capazes de adquirir forte valor expressivo. Para Christian Metz (1972), o cinema produz sentido a partir de signos visuais que, pela repetição e pela estrutura narrativa, conferem maior força expressiva à cena.

A *mise-en-scène* compõe a tensão erótica e o desequilíbrio entre os personagens. De um lado, o homem maduro, economicamente estabelecido, que controla o espaço e as condições do encontro, de outro, o jovem posicionado como objeto de uma negociação velada. A ausência de um contrato explícito não elimina a troca implícita, pois as desigualdades estruturais entre os personagens continuam presentes na cena. Entre eles, a diferença econômica, geracional e posicional está na base de uma situação desigual, na qual um detém os recursos e o controle do ambiente, enquanto o outro é levado, ainda que de forma não deliberada, ao lugar de quem deve corresponder a uma expectativa não verbalizada.

O anfitrião conduz o encontro com segurança e desenvoltura, enquanto o visitante demonstra timidez e desconforto. Na mesa de jantar, um *close* mostra o prato preparado por ele, consumido por Toquinho à mesa. Enquanto o observa comer, André conduz a conversa para o tema do Havaí e pergunta se o jovem não gostaria de viajar para lá e surfar em suas ondas. A proposta desperta entusiasmo imediato e Toquinho afirma que sempre sonhou com isso. André o lembra do encontro marcado para aquela noite, mas o jovem descarta o compromisso sem hesitar: “Falou em Havaí, não tem mais encontro, não.” A conversa termina com um brinde e com o convite para que Toquinho durma no apartamento, proposta que ele aceita.

Patrícia, sentada à mesa com outro rapaz, levanta-se para ir embora e, ao sair, olha para trás em busca de Toquinho.

Retornando ao apartamento, Toquinho folheia uma revista *Hustle* em primeiro plano, com uma estante de livros ao fundo. André se aproxima lentamente, passa a mão no cabelo do rapaz e, após um breve momento de contemplação silenciosa, inclina-se para beijá-lo. Toquinho corresponde, mas ergue a revista, ocultando o beijo com a imagem de uma mulher nua impressa na contracapa, destacada sobre o fundo preto. A canção *Ouça*, de Maysa, retorna.

A câmera se afasta e enquadra André acariciando o tórax de Toquinho. Em um plano mais aberto, o escritório onde os personagens estão é enquadrado. O ambiente é sofisticado, repleto de móveis modernos, quadros, plantas e livros, sinalizando seu gosto estético, sua erudição e sua elevada condição financeira.

André sai do prédio, vestindo jaqueta de couro e óculos escuros. Ele é abordado por uma equipe de documentaristas e, em tom de desdém, responde: “Toninho, Toquinho? Desses garotos que brincam de surfe e passam parafina no cabelo? Não conheço, não. Não conheço. Dá licença.” Depois, caminha até um carro conversível, tira a jaqueta, entra no veículo e parte.

Figura 61 - Beijo entre André e Toquinho ocultado pela revista.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Agora no quarto, Toquinho dorme na cama, coberto pelos lençóis. A única iluminação vem do banheiro. De lá sai André com uma toalha na cintura, observando o rapaz dormir. Toquinho desperta, procura suas roupas e pergunta por elas. Ele responde calmamente que mandou lavá-las e oferece uma camisa florida e uma calça branca para que o jovem os vista. Atrás dele, na parede, vê-se um cartaz de um homem nu com a genitália coberta por um quadrado com a inscrição: “Censura Livre.”

Durante o jantar, André menciona o Havaí, despertando o entusiasmo de Toquinho e alterando seus planos para aquela noite. Entretanto, a *mise-en-scène* preserva certa ambiguidade. Enquanto André descreve um futuro que corresponde ao sonho de Toquinho -

tornar-se uma “fera internacional” e ter o nome gravado em pranchas vendidas no exterior -, o filme evita enquadramentos que definam sua proposta como manipulação deliberada ou como afeto genuíno. A indefinição reside tanto no roteiro quanto na atuação dos atores.

Em um período ainda marcado pela censura, é plausível supor que a escolha de filmar a aproximação por trás da imagem de uma mulher nua e deitada, estampada em uma revista erótica heterossexual, buscava evitar a exibição explícita do beijo. Em vez de conduzir o olhar para o erotismo direto, a escolha altera o centro tradicional da atração no cinema, normalmente voltado para a figura feminina.

Paralelamente, a solução visual da cena remete à regulação censória da homossexualidade masculina e à contradição estrutural da ditadura militar diante da pornochanchada. Desenha-se uma distribuição desigual da visibilidade sexual, em que o contato entre dois homens precisa permanecer velado, ao passo que o corpo feminino erotizado é admitido como imagem exibível e comercializável. Retoma-se, por essa via, um traço já discutido no primeiro capítulo com base em Renato Ortiz (1995), pois o mesmo regime que impunha limites a certas representações também convivia com a exploração mercadológica do erotismo. O beijo permanece oculto por meio de uma imagem plenamente assimilável ao repertório visual da pornochanchada, retomando a contradição do período.

Richard Dyer (2003, p. 37-38) denomina “masculinidade identificada” uma vertente da homossexualidade masculina ancorada na virilidade. A iniciativa de André expressa domínio, e a *mise-en-scène* preserva sua integridade, sem recorrer ao escárnio ou à fragilização. O beijo entre os personagens conserva essa dimensão masculina, em tom sério e dramático. Ainda segundo Dyer (2003, p. 222), o cinema hegemônico durante décadas apagou o desejo entre homens, negando sua existência ou reduzindo-o a caricaturas degradantes. O episódio analisado oferece uma forma rara de visibilidade nos limites da pornochanchada. Mesmo sem um posicionamento identitário explícito, o filme mostra um beijo entre dois homens que escapa ao regime punitivo recorrente no cinema comercial. O autor incluiria esse caso entre as “ficções necessárias”, representações que abrem outras possibilidades de leitura e atenuam o silenciamento dominante sobre a homossexualidade masculina.

Após o beijo, a narrativa reúne dois momentos contrastantes, que modulam as implicações da representação do encontro entre André e Toquinho. No primeiro, André fala sobre o rapaz no documentário. Interpelado por uma equipe de filmagem, nega conhecê-lo, encenando o apagamento público do desejo homoerótico e reafirmando uma masculinidade impenetrável ao escárnio. A escolha do figurino - jaqueta de couro e óculos escuros - contribui para a construção de uma imagem masculina segura de si, enquanto a negativa diante das

câmeras indica a tentativa de apagar os rastros de um momento que comprometeria sua figura pública.

A luz tênue que vem do banheiro ilumina o corpo adormecido de Toquinho e cria um ambiente de intimidade. André oferece roupas limpas a Toquinho, em sinal de cuidado.

Figura 62 - Depoimento de André e cartaz “Censura Livre” no quarto.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Preso à parede, um cartaz de um homem nu tem a genitália coberta pela inscrição “Censura Livre.” O corpo masculino aparece exposto e, ao mesmo tempo, interditado. A legenda faz referência à classificação etária e ironiza a moral sexual vigente durante a ditadura militar, que reprimia conteúdos políticos, mas tolerava a exibição do erotismo desde que sem implicações críticas. Dessa forma, o cartaz realiza um comentário autorreferencial em que a sexualidade permanece sob vigilância e submetida a convenções que limitam seu potencial de contestação.

Na manhã seguinte, Toquinho e André saem do prédio. O anfitrião caminha à frente, enquanto o rapaz o segue, observando o próprio corpo nas roupas novas que recebeu. Os dois entram no conversível estacionado. Toquinho hesita antes de se sentar e se acomoda no banco do passageiro. Dentro do carro, André acende um cigarro e pergunta para onde ele vai. Toquinho se enrola ao tentar responder, até finalmente admitir: “É que eu tô duro, sabe?” O anfitrião responde com firmeza: “Eu já esperava isso. Só que eu nunca paguei ninguém, Toquinho. Essa roupa tá boa pra você. Fica com ela. Mas dinheiro, não.” Tira, então, o relógio do próprio pulso e o entrega ao rapaz como presente. Toquinho sorri e estende o braço. Empolgado, comenta que o relógio deve “valer uma nota.” André traga o cigarro e o repreende: “Não me chama de bicho, tá bom? Continua desse jeito. Você tá legal, você acaba no Havaí.”

As moças da imobiliária distribuem panfletos aos motoristas. Verinha entrega um folheto a um carro vermelho. Logo atrás está o carro de André. Toquinho percebe sua aproximação, tenta disfarçar e pede, nervoso para eles irem embora rápido dali. André estranha

o comportamento do rapaz, que tenta justificar o nervosismo com o calor e o trânsito. Verinha reconhece Toquinho no veículo seguinte e se aproxima animada: “Oi, Toquinho, o que houve? Você sumiu, sua mãe tá preocupada.” Ele finge não conhecê-la. Ofendida, ela reage: “Qual é, cara? Só porque tá com amigo grã-fino não me conhece mais?” Toquinho insiste, pedindo que ela vá embora e repetindo que não a conhece.

André acelera e o carro parte. Verinha permanece na calçada, joga os panfletos no chão e grita: “Nojento!” Seu rosto é enquadrado em um *close-up*. Com o olhar distante, diz com tristeza: “Você não é mais o dono do meu cabacinho.”

A dinâmica de Toquinho e André no carro ressalta a condição assimétrica entre os dois, tanto social quanto cultural. A relutância de Toquinho em pedir dinheiro é o primeiro indício dessa desigualdade. André recusa o pagamento direto e entrega ao rapaz um relógio, substituindo o dinheiro por um presente que evita nomear a troca sexual. A entrega do objeto também procura distinguir o vínculo entre os dois das formas explícitas de prostituição. Com isso, André tenta projetar superioridade moral e se afastar da imagem de alguém que paga por sexo.

Figura 63 - Reencontro entre Verinha e Toquinho no trânsito e *close* de Verinha após o rompimento.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

O personagem também procura preservar uma aura de distinção ao regular a linguagem do rapaz e ao evitar mencionar o dinheiro. A correção imediata ao termo “bicho” decorre da proximidade com “bicha”, o que leva o personagem a rejeitar o rótulo e, com isso, proteger sua masculinidade pública e seu lugar de classe. Do mesmo modo, a desigualdade entre eles permanece sob a forma de gentileza quando o relógio é apresentado como presente, e não como pagamento. A condução cuidadosa da interação exemplifica o gerenciamento da impressão, tal como formulado por Goffman (1985), no qual gestos e expressões são controlados para preservar a imagem que o ator social pretende sustentar diante do outro:

Quer um ator honesto deseje transmitir a verdade ou quer um desonesto deseje transmitir uma falsidade, ambos devem tomar cuidado para animar seus desempenhos com expressões apropriadas, excluir expressões que possam desacreditar a impressão que está sendo alimentada e tomar cuidado para evitar que a plateia atribua significados não-premeditados (Goffman, 1985, p. 66-67).

O encontro de Toquinho com Verinha no trânsito o coloca diante do reconhecimento por alguém de seu convívio direto. Para preservar a imagem que tenta projetar naquele momento, ele nega conhecê-la. Ela o chama pelo nome e menciona a preocupação da mãe. Diante da rejeição, reage com indignação e decepção. Verinha diz “você não é mais o dono do meu cabacinho”, retomando uma expressão do início do filme, quando, no trem, Toquinho exigia ser reconhecido como “dono do seu cabacinho.” No reencontro, a frase retorna invertida. Verinha utiliza a mesma expressão para negar o lugar de posse que antes aceitara. Toquinho ganha roupas, relógio, carro e a possível viagem ao Havaí, mas perde a namorada e o vínculo com seu mundo de origem.

Verinha é vista isolada em um espaço público de Ipanema, visivelmente abalada após o encontro anterior. Maurício se aproxima e tenta falar com ela. Ele lembra que a havia avisado de que o trabalho era humilhante e diz que a dispensará no restante do dia. Verinha permanece em silêncio. Maurício insiste e pergunta se ela já almoçou. Diante da ausência de resposta, propõe levá-la para almoçar. Ela aceita e os dois se afastam juntos.

Depois, os dois estão em um bar simples, com engradados de refrigerante Brahma empilhados ao fundo. Sentados à mesa, Verinha começa a desabafar: “Sabe, eu conheço o Toquinho desde menina, nós namorados cinco anos. Agora o cara passa por mim e finge que não me conhece. Só porque tá com grã-fino. Só pensa nessa porcaria de surfê. Ir pro Havaí. E eu também quero sair do subúrbio. Vir pra Zona Sul e tudo. Mas trabalhando, né seu Maurício?” Maurício concorda. Ela continua: “Sabe, eu acho que o Toquinho é muito criança.” Maurício responde: “É, eu também acho que o Toquinho é muito criança para você.” Em seguida pergunta: “Mas você ainda gosta dele?” Verinha o encara e responde: “Não sei, não sei mesmo.”

Maurício tenta convencê-la a se levantar do chão, apelando para o orgulho pessoal e lembrando-a de que o emprego que ela havia aceitado como panfletária da imobiliária era humilhante. A observação de Maurício remete ao estigma historicamente atribuído a ocupações manuais no Brasil, em contraste com a valorização moral do trabalho descrita por Max Weber nas sociedades protestantes. Padrão que aparece também de pensamento em *O bom marido*,

quando Afraninho e Borba Gato demonstram repulsa ao descobrir que deverão trabalhar como camelôs. Em ambos os casos, o trabalho é um marcador de *status*.

O personagem se mostra uma figura protetora, projetando uma imagem de maturidade e responsabilidade e contrapondo-se à imaturidade de Toquinho. O papel desempenhado por Maurício reproduz o capital afetivo ainda esperado por Verinha no ex-namorado e define uma estratégia calculada de proximidade que explora seu abalo emocional. Entretanto, Maurício investe na aproximação, cujo retorno surgirá mais adiante na forma de disponibilidade sexual.

A declaração de Verinha sobre seu desejo de ascensão social pelo trabalho contrapõe-se diretamente à estratégia de aproximação interesseira empregada por Maurício, antecipando, sem que ela perceba, a armadilha construída por ele com base nessa aspiração.

A maneira como a cena é conduzida favorece a ambiguidade interpretativa. Calmon constrói a figura do “homem bom demais para ser verdade”, cuja fachada empática começa a ruir apenas quando o espectador relei essa interação como parte de um processo maior de manipulação afetiva. Trata-se de uma cena que se projeta retroativamente, só adquirindo seu sentido pleno à luz do desfecho, ao revelar o verdadeiro caráter de Maurício.

Toquinho vende o relógio que ganhou de André para conseguir dinheiro e sair com Patrícia. Na praia, ela está sentada na areia com um grupo de jovens, tendo o mar ao fundo. Toquinho surge a alguns metros de distância, observando a cena com semblante envergonhado, com os olhos fixos nela. Ela hesita por um instante e olha para o horizonte. A canção *Sossego* começa a tocar.

Depois, os dois caminham juntos pela praia, vistos de costas, ao pôr do sol. Mais adiante, a pista de dança de uma danceteria entra em cena. Os dois dançam juntos, envoltos pela trilha de *Sossego*, em um plano em movimento que rodeia seus corpos. Eles se beijam.

Posteriormente, o casal está sentado em uma mesa. Patrícia dança de maneira descontraída, ainda sentada. O garçom se aproxima e coloca a conta na mesa. Toquinho a abre, confere o valor e muda a expressão. Ele tira várias notas do bolso e as deposita na mesa. O garçom permanece ao lado. Patrícia, imersa na música, não percebe o desconforto. Toquinho retira mais algumas cédulas escondidas na meia e completa o pagamento.

Dentro do carro de Patrícia - provavelmente no estacionamento da boate - eles se beijam. As mãos de Patrícia descem pelas pernas de Toquinho. Ele pede que ela espere um pouco. Patrícia diz que ele a sufoca. Toquinho insiste que quer transar e ela ri, afirmando que ele é “muito fissurado”, antes de pedir que ele dê um tempo. Ela comenta que costuma fumar antes de transar, pois “o fumo quebra as minhas barreiras”, acrescentando que antes de fumar não conseguia gozar. Ainda tossindo, Toquinho reclama do efeito da maconha e sugere que eles vão

para a casa dela. Ela responde que os pais não estão dormindo e lembra que ele havia prometido levá-la a um motel naquela noite.

Enquanto conversa, Toquinho traga novamente e volta a tossir. Patrícia ri e pergunta o que ele tem. Em seguida comenta, em tom divertido, que imaginou estar tomando um banho de champanhe com John Travolta e pergunta se ele não acha o ator um tesão e se ele seria “bicha.” Ela observa o estado do rapaz e comenta que ele está verde e gelado. Tentando demonstrar segurança, Toquinho afirma que é “o rei do barato”, dá mais uma tragada e abre a porta do carro para vomitar. Patrícia observa e ri.

Figura 64 - Patrícia oferece maconha a Toquinho no carro e comenta sua fantasia com John Travolta.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Patrícia volta a falar no documentário. Fumando um cigarro, comenta que Toquinho é um cara legal, mas que foi algo “muito passageiro” e que nunca se interessou muito por ele. Depois, diz que não gosta “desse negócio de fumo, de maconha”, afirmando que nunca viu nada e não sabe de nada.

A sequência da praia e da boate marca uma reaproximação entre os dois personagens e antecede o retorno dos conflitos nas cenas seguintes. O constrangimento da situação de Toquinho permanece invisível para Patrícia, que, por supô-lo alguém da elite da Barra da Tijuca, não percebe o esforço que ele faz para sustentar a aparência de riqueza e sequer cogita dividir os custos do encontro.

Patrícia vive o momento como prazer e desprendimento, enquanto Toquinho calcula silenciosamente o custo de manter sua mentira. A necessidade de ocultar a falta de dinheiro impõe a manutenção da aparência de pertencimento a uma classe superior, condição para preservar o interesse da parceira. O fato de ela não questionar a conta mantém o papel social atribuído ao homem como provedor e coloca Toquinho diante da própria fragilidade econômica. Algo aparentemente banal, a conta do encontro materializa o desajuste entre a aparência social

de Toquinho e sua condição financeira. Interesse amoroso e cálculo econômico se confundem tal como descreve Eva Illouz (2011):

Minha tese é que a criação do capitalismo caminhou de mãos dadas com a criação de uma cultura afetiva intensamente especializada [...]. O capitalismo afetivo é uma cultura em que os discursos e práticas afetivos e econômicos moldam uns aos outros, com isso produzindo o que vejo como um movimento largo e abrangente em que o afeto se torna um aspecto essencial do comportamento econômico, e no qual a vida afetiva – especialmente a da classe média – segue a lógica das relações econômicas e da troca (Illouz, 2011, p. 8-9).

Pagar a conta é parte do papel masculino esperado naquela situação. Patrícia permanece em silêncio, embora seja ela quem possui dinheiro entre os dois. Apesar do dinheiro contado, o pagamento da conta por Toquinho carrega o peso socialmente reiterado dessa prática. Em situações ligadas à virilidade e à afirmação masculina, essa iniciativa convoca expectativas consolidadas sobre o papel do homem como provedor. A autora afirma que “o afeto não reside em um objeto ou signo, mas é um efeito da circulação entre objetos e signos [...]. Quanto mais os signos circulam, mais afetivos eles se tornam” (2011, p. 45). Consequentemente, pagar a conta reafirma um papel masculino esperado e preserva o lugar de Toquinho diante de Patrícia.

Patrícia conduz o ritmo do encontro e interrompe a iniciativa de Toquinho ao dizer que sente câimbras ao transar no carro e que costuma fumar maconha antes das relações. O consumo de maconha faz parte de um repertório de experiências voltado à busca de liberdade sensorial e autoconhecimento. Gilberto Velho (1998) destaca que, em determinados segmentos das camadas médias urbanas, o uso de drogas expressa valores de liberdade individual e ampliação da experiência subjetiva:

[...] encontram-se alguns indivíduos, francamente minoritários, que se definem como jamais tendo tido preocupações maiores na área sociopolítica. Mas, acima dessa variedade, encontra-se consenso em torno da importância do individual, da liberdade pessoal, da desrepressão. Assim, tudo que possa aparecer como obstáculo à realização desses valores é ruim, enquanto tudo que possa fortalecê-los é positivo. E nesse quadro que o uso de tóxicos aparece, em princípio, como altamente positivo enquanto liberador de sensibilidade, instrumento para o autoconhecimento e desrepressor em geral. O tóxico poderá se tornar um problema [...] na medida em que possa ameaçar a realização de um estilo de vida valorizado. Mas, especificamente, a maconha é considerada como elemento fundamental na constituição de uma existência mais rica (Velho, 1998, p. 120).

Patrícia diz que prefere fumar antes de transar e, com isso, impõe novas condições ao encontro. Toquinho tenta acompanhá-la, mas reage mal à maconha. Sua tosse e o desconforto contrastam com a familiaridade de Patrícia com a substância.

No mesmo estudo, Velho descreve os estilos de vida e as visões de mundo de dois grupos das camadas médias da Zona Sul carioca. Os “vanguardistas-aristocratizantes”, presentes no meio intelectual e artístico, combinam a defesa da liberdade individual com padrões de consumo sofisticado. Já os “nobres” e “anjos”, jovens surfistas e hedonistas, vivem em função do prazer imediato, sem grande interesse pela política ou por projetos de ascensão profissional. O uso de drogas - especialmente a maconha - integra esse *ethos* lúdico-erótico e estabelece distinções dentro do grupo:

[...] os vanguardistas-aristocratizantes têm em suas biografias uma fase de rejeição mais vigorosa de sua origem social, reinterpretam-na, desligam-se da política, conhecem os tóxicos e estabelecem um estilo de vida extremamente ambíguo, em que uma ideologia de liberação individual aparece misturada a fortes aspirações de bem-estar material e consumo sofisticado. [...] Já o grupo mais jovem esvazia quase todos os conteúdos significativos da visão de mundo dominante das famílias de origem. A obtenção do “prazer”, a curtição são os seus objetivos permanentes. O uso de tóxicos faz parte de um *ethos* lúdico-erótico onde não há lugar para esse tipo de preocupação [...] Vive-se o presente em função de necessidades e desejos imediatos [...] estabelecem também 'marcas de distinção' com que mantêm sua identidade e se diferenciam de outros grupos, consumidores ou não de tóxicos. [...] Só é possível o estabelecimento do seu estilo de vida apoiado nas famílias de origem (Velho, 1998, p. 198–1999).

O convite para fumar coloca Toquinho diante de uma situação pouco familiar, pois a maconha faz parte do repertório de Patrícia, não do seu. A falta de familiaridade com a droga abala a imagem viril afirmada no pagamento da conta e na insistência em transar.

Além disso, a droga faz parte de um repertório cultural que relaciona espontaneidade e prazer à ideia de uma subjetividade livre. Antonio Escohotado (2004, p. 151) afirma que o imaginário de liberdade ligado à psicodelia nos Estados Unidos nasceu da crítica à ordem social e do desejo de retorno à simplicidade, mas logo foi adotado pelos jovens como sinal de modernidade, perdendo seu teor subversivo e transformando-se em moda e estilo. Patrícia acende o cigarro e leva o encontro para um universo hedonista e sofisticado, centrado na valorização do prazer imediato. Toquinho, por sua vez, se vê colocado diante de uma prática estranha ao seu universo cultural.

A situação também tem na desigualdade de classe um de seus elementos centrais. Toquinho desconhece a maconha e reage com surpresa ao comportamento de Patrícia. Ela é

uma jovem da Zona Sul carioca, familiarizada com o uso recreativo de drogas e mais à vontade na condução da situação sexual. Toquinho vem do subúrbio e sua relação com o corpo e o prazer passa pela repressão e pela vergonha, em um cotidiano regido pela necessidade de sobrevivência. Embora se prostitua e tenha vida sexual ativa, ele não partilha do repertório hedonista de Patrícia.

Calmon desmonta a ideia de liberdade sexual como valor universal. O sexo casual e a abertura ao prazer, somados à presença de substâncias nesse universo, são tomados como sinais de modernidade condicionados por privilégios sociais. Patrícia desfruta dessa liberdade a partir de sua posição de classe, enquanto Toquinho precisa lidar com uma situação que não domina. A liberdade sexual constitui, assim, um privilégio de classe, condicionado pelas possibilidades de consumo e pela posição que se tem na hierarquia social.

Em um novo depoimento para o documentário, Patrícia minimiza sua relação com Toquinho ao dizer “foi uma coisa muito passageira, diferente, pobre” e nega qualquer envolvimento com a maconha, apagando o elemento que havia estimulado o encontro. A maconha é vista por ela como prática moderna e libertadora na intimidade, mas, em público, se torna motivo de vergonha e reprovação moral. O depoimento preserva uma identidade social compatível com os padrões de distinção da elite, preocupada com a manutenção de uma imagem respeitável. Sua posição de classe permite experimentar sem punição e preservar intacta a própria imagem.

A cena ecoa uma observação do próprio Antonio Calmon em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 25 de outubro de 1977, ao criticar a hipocrisia das elites: “[...] valores tão pregados e cultivados como o casamento, a família, servem apenas para a classe média. As elites não têm valores, e elas sempre se permitiram tudo.” O comentário do diretor, embora originalmente se refira a *Gente fina é outra coisa*, ressoa em *Nos embalos de Ipanema* como diagnóstico da permissividade seletiva que ampara as escolhas da personagem.

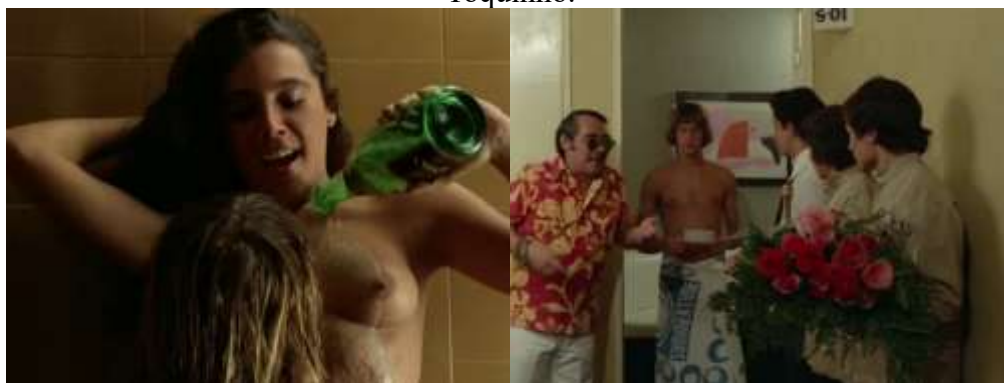
O carro de Patrícia entra no estacionamento de um motel chamado “Summertime.” Patrícia está nua, de joelhos sobre a cama, fumando. O quarto permanece escuro, iluminado apenas pela luz que vem do banheiro, de onde se ouve Toquinho vomitando. Ela o chama duas vezes, sem resposta. Ali, Toquinho observa uma nota de dinheiro ensopada e murmura para si: “Pô, como é que você vai fazer pra pagar esse motel, Toquinho?” Ao sair, cambaleando, diz que está tonto. Patrícia o convida a deitar. Ele repousa a cabeça em seu colo. Ela lhe entrega um chiclete e comenta que ele está com um bafo de bêbado.

Toquinho nota uma garrafa no quarto e pergunta quem pediu aquilo. Patrícia responde: “Champanhe, pra gente tomar um banho junto.” Ela começa a despi-lo, passando a mão em seu

peito molhado. Os dois fazem sexo. Um espelho na parede reflete o movimento dos corpos. Durante o ato, Toquinho pede: “Amorzinho, diz que eu sou o Travolta, diz.” Patrícia ri e responde: “Gostosinho.”

Patrícia se encosta nua à parede do banheiro e despeja champanhe sobre os seios, enquanto Toquinho lambe o líquido que escorre por seu corpo. O momento é interrompido pela campainha do quarto. Toquinho abre a porta e se depara com o gerente do motel, vestido de forma espalhafatosa e animado. O homem se apresenta - “Eu sou o gerente! Eu sou o gerente! Tá tudo bem?” - e passa a conferir os pedidos: dois períodos, um filé-chateaubriand, dois milk-shakes, um bentini e um pote de mel. A conta chega a 2.618 cruzeiros.

Figura 65 - Patrícia derrama champanhe sobre o corpo e gerente do motel entrega brindes a Toquinho.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Toquinho reage: “O quê? Dois mil e...” O gerente o interrompe: “Mas o senhor é o freguês número 10.000!” Em comemoração, entrega alguns brindes - dois chaveiros, uma edição de *O pequeno príncipe*, uma champanhe com balde de gelo e um buquê de rosas - e rasga a conta, lançando os pedaços para o alto enquanto sai do quarto cantando: “Só o amor constrói, meu gato.”

Passada a surpresa, Toquinho se encosta na parede e despeja champanhe sobre o próprio corpo. Patrícia inverte a posição anterior e lambe o líquido que escorre por sua barriga.

A presença de um motel como cenário da sequência pode ser entendida para além de simples escolha narrativa, indicando uma transformação cultural significativa no Brasil da década de 1970. Motéis começaram a surgir no Brasil nos anos 1960, especialmente em regiões metropolitanas como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda que muitos operassem sob disfarces legais (como clubes) para escapar ao rigor moral. Embora enfrentassem estigmas e invisibilidade institucional, sua existência aponta para uma mudança nos costumes urbanos,

expressa na aceitação crescente - ainda que seletiva - da sexualidade como prática cotidiana da intimidade, desde que confinada a espaços privados regulamentados.

A aceitação social da sexualidade, restrita ao espaço privado e desprovida de potencial subversivo, demonstra o paradoxo da modernização conservadora, em que progresso tecnológico e consumo de bens culturais e experiências convivem com a preservação de normas morais rígidas e estruturas de poder autoritárias. Embora defendesse os valores da família tradicional e dos “bons costumes”, a ditadura militar financiou indiretamente a expansão dos hotéis ao promover a indústria do turismo. Com a criação da Embratur, em 1966, medidas foram implementadas para estimular o setor hoteleiro, como incentivos fiscais e acesso facilitado a crédito, o que acabou beneficiando também os hotéis, ainda que não explicitamente contemplados pelas políticas oficiais.

O quarto do hotel figura como parte do cotidiano urbano brasileiro dos anos 1970, sem mistério ou excepcionalidade. A cena apresenta uma normalidade consolidada, na qual as relações sexuais se desenvolvem dentro de espaços socialmente aceitos e regulados. Filmado com espelhos nas paredes, luzes artificiais, garrafa de champanhe e lençóis brancos, o ambiente compõe uma estética de sofisticação pretendida, porém desprovida de refinamento. Ali, o sexo ocorre em um espaço funcional e previsível, dentro de uma cultura que o aceita desde que cercado por regras e limites.

Toquinho pede que Patrícia o chame de “Travolta”, retomando a cena anterior no carro, quando a personagem menciona sua fantasia com o astro de cinema norte-americano. O pedido insere o encontro no imaginário sexual de Patrícia, no qual o ator serve de referência para uma masculinidade desejável. Espelhos nas paredes, champanhe derramado sobre o corpo e a evocação de Travolta dão à cena uma feição próxima ao *camp* descrito por Susan Sontag (2020), para quem “a essência do *camp* é seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (2020, p. 313).

Juntamente com a sensibilidade *camp*, a sequência mobiliza procedimentos próprios do *kitsch*, cuja estética, segundo Abraham Moles (1972), repousa na repetição e no uso de signos de reconhecimento imediato. O sexo é mediado por uma *mise-en-scène* que simula a experiência erótica e a enquadra em códigos estéticos saturados. Para Moles (1972), a própria ideia de beleza cede lugar ao prazer, “aproximando-se assim do sistema hedonista, onde o prazer está ligado ao sensual, mas sobretudo ligado ao *consensus omnium*³² de uma maioria social”

³² A expressão *consensus omnium*, utilizada por Abraham Moles, refere-se ao gosto médio compartilhado por uma maioria social. Em vez de se apoiar em critérios subjetivos de beleza ou singularidade artística, o prazer

(Moles, 1972, p. 38). Segundo Baudrillard (2007), o corpo integra um sistema de trocas orientado por signos de rendimento e distinção. Consequentemente, ele se torna, “significante de estatuto social” (p. 139), e a sexualidade é exercida mediante a signos “que nunca residem na beleza, mas nos próprios códigos do erótico” (p. 142). A sequência entre Toquinho e Patrícia constrói a sexualização do corpo como um conjunto de sinais visuais - espelhos, champanhe, gestos performados - que produzem uma aparência de intensidade erótica dentro de um repertório previsível.

A solução para o impasse financeiro de Toquinho - o perdão da dívida como prêmio de uma promoção - depende de uma conveniência bastante inverossímil, própria de um *deus ex machina*³³. Os objetos oferecidos - chaveiros, rosas artificiais, um exemplar de *O pequeno príncipe* - não cumprem função prática, mas entram em cena como ornamentos, próximos do universo do *souvenir* descrito por Abraham Moles:

A relação Kitsch se estabelece com base em uma composição original das atitudes já indicadas, associada à ideia de uma anti-arte da felicidade, de uma situação média, que participa do empilhamento do proprietário feliz, 'moramente' justificada pelo pretexto do funcional (é o caso do gadget e do souvenir) (Moles, 1972, p. 38).

A atuação espalhafatosa do gerente, com movimentos afáveis e teatralizados, dá à cena um tom abertamente estilizado, comportamento que remete à performance camp descrita por Susan Sontag como uma “maneira de sedução [...] que emprega maneirismos espalhafatosos, passíveis de dupla interpretação; gestos cheios de duplicidades, com um significado espirituoso para os conhecedores e outro, mais impessoal, para os de fora” (Sontag, 2020, p. 320). O gerente constitui uma figura “instantânea”, sem profundidade psicológica e caracterizado por uma intensidade teatral que corresponde ao que a autora descreve como sensibilidade camp: “O personagem é entendido como um estado de incandescência contínua - a pessoa sendo uma coisa só, muito intensa” (Sontag, 2020, p. 324).

No dia seguinte, Toquinho e Verinha se reencontram diante da casa dela. Verinha mantém os braços cruzados e olha na direção oposta, com expressão fechada. Toquinho, ainda vestindo as roupas novas que ganhara de André, permanece com as mãos nos bolsos e o olhar voltado para cima, como se procurasse palavras. Ele rompe o silêncio: “Aí, Verinha, eu nem sei

proporcionado pelo kitsch se ancora em formas estéticas amplamente reconhecíveis e aceitas, que funcionam como pontos de identificação imediata com o público.

³³ *Deus ex machina* designa a intervenção inesperada de um elemento externo ao desenvolvimento da ação, capaz de resolver uma situação aparentemente sem saída. A expressão tem origem no teatro antigo e, em sentido ampliado, passou a nomear soluções narrativas providenciais, pouco preparadas pela construção interna da obra (Pavis, 2008, p. 92).

como te explicar. Eu já te expliquei mais de mil vezes: o cara vai me patrocinar num festival de surfe; ele vai me levar pro Havaí até o final do ano.”

Verinha responde apenas com um aceno de cabeça. Toquinho insiste: “É isso aí, mas o cara é meio... tipo... o cara é cheio de frescura. Deu pra entender.” Ela rebate com frieza: “Tá legal. Se você tá com um amigo bacana e tem vergonha de falar comigo, tudo bem. Problema seu. Só que michou, Toquinho. Michou!” Dona Néia (Suzy Arruda) aparece à janela, ignora o cumprimento de Toquinho e ordena à filha que entre. Verinha responde que já vai, e a mãe fecha a janela.

Sozinhos novamente, Toquinho pergunta: “Michou, Verinha? Michou como?” Ela responde que já está gostando de outro cara. Ele tenta encerrar a conversa: “Falou Verinha, você que sabe. Você faz da sua vida o que você quiser.” Depois se despede e começa a ir embora, mas logo se volta para ela com um pedido inesperado: “Você me faz um último favor?” Verinha sorri, esperançosa, e pergunta qual o favor. Toquinho responde: “Me empresta cinquentinha pra eu ir até o Leblon?”

O sorriso desaparece imediatamente. Verinha explode: “Porra, Toquinho, porra!” e entra em casa batendo a porta. Toquinho apenas dá de ombros e segue seu caminho. A câmera permanece por um momento em Dona Néia à janela, acompanhando a saída do rapaz e balançado a cabeça, em sinal de desaprovação.

Toquinho tenta justificar a própria ausência com a história do patrocínio para um festival no Havaí, mas a conversa com Verinha parte da desconfiança. A mãe regula o espaço doméstico com o olhar e com a palavra, ora chamando a filha para dentro, ora observando pela janela com desprezo e reprovação. Seu silêncio diante do cumprimento de Toquinho traz o julgamento de alguém que vê no rapaz um obstáculo ao futuro da filha. Embora também proveniente do subúrbio, Dona Néia deseja para Verinha um parceiro com estabilidade financeira e ambição. Toquinho, que não estuda, não trabalha e só se interessa por surfe, não corresponde a esse ideal.

Verinha e Toquinho compartilham a mesma origem suburbana e a mesma condição de classe. Ambos vivem em famílias pobres, marcadas pela ausência paterna e pela centralidade da figura materna como autoridade e vigilância. A realidade familiar de ambos contrasta com a situação de Patrícia, personagem de classe alta que vive na Zona Sul e possui pai e mãe presentes - informação mencionada pela própria personagem no diálogo com Toquinho dentro do carro e confirmada posteriormente em cena. A composição familiar é, assim, um índice narrativo de diferenciação social, pois os personagens suburbanos vivem em arranjos familiares com lacunas e sobrecarga materna, enquanto a elite carioca conta com uma estrutura familiar

considerada “completa.” Dessa forma, a cena situa o fracasso de Toquinho em um contraste mais amplo entre composições familiares e pertencimento social.

Toquinho veste as roupas que André lhe deu - roupas que, em um primeiro momento, representavam uma promessa de inserção em um universo burguês estetizado e aspiracional. Entretanto, ao reaparecer diante de Verinha com a nova indumentária, ele é rejeitado duplamente. Primeiro por ela, que o acusa de ter “michado”, depois por sua mãe, que o trata como invasor indesejado. A roupa traduz a tentativa frustrada de transformação e amplia o contraste entre aparência e comportamento, deixando mais claro o desencontro entre a imagem social que Toquinho tenta construir e sua condição real. O pedido final de dinheiro leva esse fracasso ao limite. Em vez de assumir o papel do apaixonado arrependido, Toquinho interrompe a possibilidade de reconciliação de maneira oportunista.

Após tentar se reaproximar de Verinha, Toquinho e Peixinho estão sentados em um bar, diante de uma garrafa de cerveja e dois copos. A conversa é interrompida pela chegada de Das Bocas, que se aproxima da mesa e cobra sua parte no acerto: “Tudo bem, né? Camisa nova. Cadê minha percentagem, malandro? Quer dizer que a felicidade aqui bate à tua porta e ficam nemnem.” Enquanto fala, observa a camisa de Toquinho, pega um dos copos da mesa e bebe um gole da cerveja. Toquinho reage com desdém: “Pô, tu deve ter se dado bem em outros lances, porra!” Das Bocas deixa a cobrança em aberto: “Tá legal, garotão. Tua cabeça, teu guia”, e sai depois de dar dois tapas leves em sua cabeça. Peixinho demonstra preocupação: “Pô, tu foi se meter logo com esse cara, rapaz! Esse é barra pesada, maior ‘sujeirona.’” Toquinho minimiza o perigo e sintetiza seu estado: “Se tá com medo, volta pra Marechal, ô cara. Eu já tô mesmo perdido.”

O reencontro entre Toquinho e Das Bocas no bar traz de volta a dívida contraída no encontro com André. O diálogo sugere que parte do pagamento prometido a Toquinho caberia a Das Bocas e que o acordo deixou de ser cumprido quando André o pagou com o relógio, depois vendido para financiar a saída com Patrícia. Seu desabafo, expressando estar “perdido”, resume o acúmulo de impasses que o cerca: o rompimento com Verinha, a incerteza da aproximação com Patrícia, a promessa incerta do Havaí e a cobrança que agora recai sobre ele.

De volta ao apartamento de André, Toquinho se aproxima enquanto ele conta uma grande quantia em dinheiro. Depois de receber algumas notas, Toquinho inventa um novo pedido, dizendo que a mãe precisa de uma cirurgia urgente. Comovido, André telefona para um médico e providencia a internação. Enquanto ele fala ao telefone, Toquinho entra em pânico e gesticula atrás dele.

Dois enfermeiros chegam para buscar dona Creusa em sua casa. Ela resiste, nega estar doente e diz que precisa servir o almoço para “sua irmã.” André pergunta, confuso: “Você não disse que era filho único, Toquinho?” O mal-entendido se resolve no momento em que a mãe descobre que a internação será gratuita e aceita ir para o hospital.

Internada, dona Creusa repousa no quarto, vendo televisão e satisfeita com o conforto do ambiente. Ao ser perguntada se está bem, responde contente. Quando Toquinho pergunta se ela realmente tirou o apêndice, ela comenta: “Hospital é assim, meu filho, pagou, fazem qualquer negócio.” Em seguida, elogia a camisa do filho e celebra a internação. Diz a André que nunca se sentiu tão bem, com “ar-condicionado no quarto, TV à cores, comidinha quente na cama”, e termina fazendo um novo pedido: quer permanecer mais tempo no hospital e, se possível, fazer até uma plástica. André toca suavemente a mão de Toquinho.

Figura 66 - Enfermeiros buscam dona Creusa em casa e satisfação da personagem no hospital.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

O conflito que culmina na internação da mãe de Toquinho começa com um pedido de dinheiro sem justificativa clara. André, desconfiado ou paternalista, recusa-se a entregar o dinheiro e prefere resolver ele mesmo a situação, internando a mãe de Toquinho em um hospital de elite. Aparentemente generosa, a iniciativa de André novamente frustra os planos de Toquinho, pois, assim como já ocorrera com o relógio dado como pagamento, ele assume diretamente a condução do problema e providencia os cuidados médicos para a mãe do rapaz.

Na tentativa de obter recursos, desencadeia-se uma sucessão de farsas quando a mãe, inicialmente incrédula, aceita a internação ao descobrir que se trata de um hospital de luxo. A doença inventada por Toquinho, usada em um primeiro momento como expediente de sobrevivência, é mantida por conveniência.

Já no hospital, a mãe de Toquinho diz que “nunca fui tão feliz na minha vida”, rompendo com a expectativa de sofrimento. Rapidamente, ela encontra vantagens na internação, deseja prolongar a estadia e cogita uma cirurgia estética. A quebra da figura tradicional da mãe

sofredora ou sacrificial produz um efeito cômico, mas também traz à tona conflitos relativos ao lugar social das mulheres das classes trabalhadoras e a anseios por bem-estar e autonomia que raramente encontram espaço para se manifestar. Em vez de desejar voltar para casa, ela reivindica permanecer no lugar que oferece prazer e cuidado, ainda que à custa de uma mentira. A inserção da personagem no ambiente hospitalar privado marca uma ruptura provisória com as exigências da maternidade popular e com as dificuldades materiais. Silvia Federici (2019) argumenta que o trabalho doméstico foi naturalizado para permanecer sem remuneração e fora do campo do reconhecimento social. No hospital, dona Creusa encontra um intervalo na rotina de sobrecarga que pesa sobre sua vida doméstica:

O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. [...] O capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude, para que aceitássemos trabalhar sem uma remuneração (Federici, 2019, p. 43).

Antônio do Nascimento Moreno (1995) identifica, no cinema brasileiro, um padrão recorrente em que a presença homossexual entra em cena em momentos de crise e desaparece logo depois de comprar companhia masculina. Sobre *Nos embalos de Ipanema*, ele escreve:

A presença do homossexualismo no filme se faz numa de crise, de escapismo. E apesar de denunciar um fato corriqueiro do mundo homossexual – a relação sexual ser paga ao garotão pela bicha mais velha – tornou-se uma constante nos filmes nacionais. Como se o espaço de referência, de comentário sobre os homossexuais, nos filmes, só tivesse vez neste momento e desta forma. Ou seja, os homossexuais só entram nas histórias num momento de crise, de apelo último. Depois de usados, ou de ter comprado o amor que queriam, pois não há aprofundamento dos sentimentos, desaparecem de cena. Como personagens esdrúxulos e perigosos que a cidade esconde. (Moreno, 1995, p. 30)³⁴.

Embora André se distancie do tipo caricatural descrito por Moreno, sua função narrativa preserva traços dessa tradição. Ele constitui sujeito que “resolve” o problema, mas, ao fazê-lo, reforça vínculos de dependência e delimita a margem de ação de Toquinho. Dessa forma, se a *mise-en-scène* da relação entre André e Toquinho evita a degradação caricatural e preserva sua posição como sujeito que deseja, o desenvolvimento narrativo do personagem no episódio do

³⁴ A terminologia empregada por Antônio do Nascimento Moreno reflete os padrões discursivos vigentes na década de 1990. Expressões como “homossexualismo” e “bicha mais velha” são hoje consideradas inadequadas e patologizantes. Optou-se por mantê-las na íntegra para fins de registro histórico e análise crítica.

internamento de Dona Creusa ainda o mantém em uma dinâmica de mediação funcional e de generosidade subordinante.

O hospital privado é novamente mobilizado na obra de Calmon como signo de distinção social. Nos episódios *A guerra da lagosta* e *Chocolate ou morango?* de *Gente fina é outra coisa* (1977), o diretor também utiliza esse espaço como marcador de classe. No primeiro episódio, os convidados do jantar recorrem a uma clínica particular para se desintoxicarem da lagosta supostamente envenenada, tornando visível o caráter seletivo do acesso à saúde de qualidade. Em *Chocolate ou morango?*, Guimarães hesita em levar Almeida, seu motorista infartado, a um hospital privado por causa da despesa envolvida e, ao final, desconta o valor da internação diretamente do salário do empregado, expondo o custo da vida - e da morte - no mundo do trabalho. Em todos os casos, o hospital é um espaço que reproduz hierarquias, em que o acesso ao corpo e à cura depende do lugar de cada sujeito na estrutura social.

Depois do internamento da mãe, Toquinho e Peixinho estão no quintal da casa jogando bola. Um terceiro rapaz surge junto ao portão e, sem dizer nada, faz um gesto alusivo ao uso de maconha. Os dois o seguem. Os três chegam à construção abandonada onde, no início do filme, Toquinho havia se relacionado com Verinha. Ali, compartilham um cigarro de maconha enquanto Toquinho improvisa um ritmo com a bola entre as pernas.

No quarto de Toquinho, ele, Peixinho e Johnny - o rapaz que os convidou para fumar maconha - conversam sentados na cama. Peixinho provoca: “Quer dizer que tu tava com a grana e gastou tudo com a grã-fininha, hein Toco?” Toquinho reage: “E eu tô errado, Peixinho, e eu tô errado, Johnny?” Depois, desabafa: “Cara, eu não tô mais afim de viver duro, não, ô cara. Eu tô afim de uma nota pra gastar com a Patrícia.” Ele menciona a pressão de Das Bocas, diz que o outro quer que ele faça “michê” e, em um breve *flashback*, a narrativa mostra Das Bocas agarrando-o pela gola. Toquinho resume sua situação: “Todo mundo quer um pedaço do Toquinho, cara, mas todo mundo se esquece que o Toquinho é um só.” Em seguida, anuncia um plano: “Entrei numa, vou arranjar uma nota braba com a bicha.” Peixinho adverte: “Tu toma cuidado com esses lances aí, hein Toco.” Toquinho responde: “Barra pesada pra mim é Disneylândia, rapaz”, e a música *Sossego*, de Tim Maia, entra na trilha.

Toquinho aparece de toalha no apartamento de André. Certifica-se de que está sozinho, pega a chave escondida, abre a gaveta do dinheiro, conta as notas, arruma tudo como estava, tranca a gaveta e devolve a chave ao lugar. Em seguida, esconde o dinheiro dentro da toalha. O bloco se encerra com um novo depoimento de André no documentário. Em *close*, ele afirma: “Conheci o Toquinho por acaso. Pensei que ele fosse diferente, mas é igual a todos os outros:

sem rumo, desorientado... enfim, um perdedor.” Ele encerra dizendo: “Eu não vejo nenhuma saída pra ele.” A câmera fecha outra vez em seu rosto entristecido.

O garoto anônimo convida Toquinho e Peixinho com um sinal alusivo à maconha e mostra Toquinho em uma situação distinta daquela vista no carro com Patrícia, quando o personagem demonstrava inexperiência e mal-estar. Na cena em questão, age com familiaridade no uso da droga.

Durante a conversa no quarto, Toquinho deixa claro que quer subir na vida, admitindo que está disposto a continuar se prostituindo sob as ordens de Das Bocas para manter a relação com Patrícia. O breve *flashback* em que Das Bocas o agarra pela gola recoloca a ameaça em cena e torna mais áspero o desabafo, em que ele afirma: “Todo mundo quer um pedaço do Toquinho, mas todo mundo se esquece que o Toquinho é um só.” Para manter a farsa e conseguir seu objetivo de ficar com Patrícia, Toquinho utiliza-se de André, demonstrando seu desprezo por ele ao chama-lo de “bicha.” O insulto é revelador, pois, apesar da relação sexual entre os dois, Toquinho afasta de si a possibilidade de ser identificado como homossexual e concentra em André a designação pejorativa, preservando uma autoimagem heterossexual.

O roubo leva André a admitir que conhece Toquinho em seu novo depoimento. Entretanto, esse reconhecimento vem acompanhado pela perda do encanto. André o iguala aos demais rapazes com quem se relacionou e o descreve como alguém sem “rumo” e “perdedor.” A desconfiança já se manifestava antes, na recusa em lhe dar dinheiro diretamente, mas o roubo consolida o sentimento de traição.

No quintal da casa, Peixinho repara na bermuda e na prancha nova de Toquinho, sinais materiais que despertam sua desconfiança e o levam a questionar o amigo. Toquinho afasta a irmã da conversa, mandando que ela vá buscar refrigerante, e responde: “Pô Peixinho, não se mete nas minhas transas, aí. Eu tava afim de prancha, cara. O cara lá tem nota e eu ganhei no grito. É maior rico.”

Já no apartamento, Das Bocas informa a André que Patrícia “pintou na jogada” e lhe entrega seu endereço. Ressentido, ele diz: “Eu dei pra ele um relógio de estimação, comprei uma prancha nova. Eu amava ele. Deve ter vendido tudo isso pra gastar com essa garota. Chegou até a roubar dinheiro aqui.” Em seguida, Das Bocas propõe: “Vou dar um corretivo nele. Ele não vai te cornear mais não”, mas André o expulsa. Sozinho, amassa o papel com o endereço de Patrícia e sai à rua. Das Bocas interpreta a situação nos termos da violência e do ciúme, mas o dono da casa recusa a proposta de retaliação. Depois, caminha pela rua, para diante de um prédio e entra, encaminhando o conflito seguinte.

Patrícia e Toquinho saem do elevador e param na porta do apartamento, ainda se beijando, quando André surge de repente e interrompe o encontro. Com raiva, diz a Toquinho: “Eu te segui até aqui.” Dentro do apartamento, avança sobre ele e o agarra pelo colarinho: “Quem é que você pensa que é, seu ladrãozinho de merda? Eu te sustento, eu te dou segurança, mas exijo respeito, entende? Respeito!” O pai de Patrícia entra sonolento na sala, sem entender o que acontece, e a confusão se amplia com a entrada da mãe.

Diante dela, André tenta explicar a situação: “Sua filha veio com esse garoto. Eu salvei a vida da mãe dele e sustento ele. Em troca, ele me roubou pra gastar com essa menina.” A mãe, porém, desloca o foco da acusação e pergunta: “Mas o senhor é um... viado?” André rebate: “Viado é a mãe, minha senhora. Agora esse garoto não passa de um putinho de aluguel!” O pai de Patrícia, aturdido, tenta entender o envolvimento da filha com “esse guri que vive com esse lorde inglês”, pede um uísque e começa a lamentar a própria gastrite, a úlcera e os “escândalos familiares”, enquanto a esposa o acusa de não dar assistência moral à família.

Em meio à discussão dos pais, Patrícia abraça Toquinho e o chama para o quarto. Ele reage com espanto, mas os dois se beijam e seguem para o quarto diante de todos. Depois, o pai oferece um uísque a André, que aceita. Sentados no sofá, os três retomam a discussão. A mãe acusa o marido de omissão, e ele responde: “Meu sangue tá nessas paredes. Nesse vidro fumê, nessa camisola...” Em seguida, interrompe André com uma pergunta sobre sua idade e conclui com amargura: “Tô envelhecendo, me matando no trabalho e pra quê? Pra ter uma cobertura na Vieira Souto!” No fim, dirige-se a André e sentencia: “O senhor é que é feliz. É bicha, não tem mulher nem filho.”

A entrada de Patrícia e Toquinho no apartamento aciona um conflito que vinha sendo preparado ao longo do filme, trazendo os pais dela para a situação e acirrando o ciúme de André diante da proximidade entre os dois. A chegada do pai, ainda sonolento, mostra seu distanciamento em relação à filha e à vida doméstica. Incapaz de colocar ordem na situação, sua autoridade não exerce poder. Em contraste com a fúria possessiva de André, sua reação apresenta uma masculinidade em crise, reduzida ao esgotamento.

A mãe de Patrícia não contribui para esclarecer ou resolver o conflito que se desenrola diante de seus olhos. Ela ignora completamente as acusações feitas por André à filha e, com tom de desdém e preconceito, pergunta apenas: “Mas o senhor é um... viado?” Com isso, desvia a atenção da gravidade das acusações para julgar a sexualidade de André. Diante da possibilidade de encarar os problemas da filha, prefere recorrer a um discurso moralista e discriminatório.

O pai, por sua vez, ao saber que a filha está se relacionando com “esse guri que vive com esse lorde inglês”, se recusa a escutar e a tentar compreender a situação. Fala em precisar de um uísque, menciona suas doenças físicas como consequência do “escândalo familiar” e tenta responsabilizar a esposa pela criação da filha. Seus gritos sobre o agravamento da úlcera diante desses “escândalos familiares” mostram que sua preocupação se volta mais para a própria doença e para a imagem pública. Christopher Lasch (1984) ajuda a pensar esse enfraquecimento da figura paterna:

A ausência emocional do pai tem sido notada repetidas vezes pelos estudiosos da família moderna; para os nossos propósitos, a sua importância consiste na remoção de um obstáculo significativo à ilusão infantil de onipotência. A nossa cultura não somente atenua os obstáculos à manutenção dessa ilusão: ela fornece o seu suporte positivo, na forma de uma fantasia coletiva de igualdade entre as gerações (Lasch, 1984, p. 176).

O pai não exerce autoridade e se limita à reclamação, como ruína de um modelo que perdeu força. Essa forma de evasão da responsabilidade paterna ocorre também no episódio *Chocolate ou morango?*, quando Guimarães, igualmente ausente, delega à esposa Matilde toda a responsabilidade pela educação da filha Cecília. Curiosamente, a atriz Jaqueline Laurence interpreta as duas mães, sugerindo uma recorrência estrutural em que a mulher burguesa preserva a ordem doméstica e a “honra familiar”, enquanto o pai, ausente ou incapaz, entra em cena apenas para criticar ou se vitimizar. Nos dois casos, o desinteresse masculino pelas questões que envolvem a juventude feminina se encobre sob uma postura evasiva revestida de moralidade.

A mãe de Patrícia, tentando se eximir da responsabilidade pela conduta da filha, acusa o marido de não dar assistência à família. Ele reage apontando para os objetos da casa e dizendo que sua vida toda está “nessas paredes, nesse vidro fumê, nessa camisola”, em uma tentativa de fazer do patrimônio prova de dedicação. Ela responde que o problema é a falta de “assistência moral”, não material. Pedro Henrique explode - “Moral é o cacete!” - porque só reconhece em si o papel de provedor. Christopher Lasch (1984) afirma que a cultura de consumo consolidada ao longo do século XX contribuiu para desestabilizar a figura paterna, reduzindo seu papel à função de provedor material:

No século XX, a indústria da propaganda debilitou ainda mais a autoridade dos pais, com a sua glorificação da juventude. Tal como as profissões assistenciais, a propaganda insistia em que os pais deviam aos filhos o melhor de todas as coisas, ao mesmo tempo que enfatizava que eles tinham um conhecimento rudimentar das necessidades das crianças. [...]

Concomitantemente, reduziu o papel do pai, na família, à função de ganhar o pão (Lasch, 1984, p. 170-171).

Centrado na provisão material como substituto da presença familiar, o modelo de paternidade de Pedro Henrique corresponde àquele que Lasch identifica como produto do capitalismo de consumo.

Figura 67 - Mãe de Patrícia diante de André e diálogo no sofá entre André e os pais de Patrícia.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

O diálogo dos três no sofá traz à tona a amargura de Pedro Henrique. André, fumando, tenta comentar a situação: “O senhor tem razão, mas acontece que...” Pedro Henrique o interrompe com uma pergunta: “Que idade o senhor me dá?” A hesitação de André diante da resposta basta para que o pai de Patrícia conclua, com sarcasmo: “Tô envelhecendo, me matando no trabalho e pra quê? Pra ter uma cobertura na Vieira Souto!” A cobertura perde o sentido de conquista e representa o saldo frustrante de uma vida dedicada ao trabalho e ao dinheiro. A percepção de esgotamento do personagem ressoa com o mal-estar produzido por uma sociedade centrada na busca incessante por conquistas materiais e sucesso pessoal. Gilles Lipovetsky (2005) assinala que a cultura narcisista contemporânea, ao estimular ambições grandiosas, produz frustração e ansiedade. Na amargura de Pedro Henrique, emerge um ressentimento que sobrepõe ao senso de realização. A cobertura na Vieira Souto representa como marca de uma existência consumida por exigências sociais que o levaram a confundir esforço com valor pessoal.

O comentário de Pedro Henrique também demonstra sua concepção datada de felicidade, moldada por um modelo de família que já se mostrava em colapso. Para ele, o fato de André ser homossexual significaria uma vida livre das “dores de cabeça” do casamento e da paternidade. Entretanto, essa visão ignora tanto a marginalização vivida por homossexuais naquele período quanto as transformações que, décadas depois, tornariam possível a casais

homoafetivos constituir família e vivenciar impasses semelhantes àqueles que Pedro Henrique tanto dramatiza. Junto ao preconceito presente em sua fala, o comentário do personagem também revela o esgotamento de um projeto de masculinidade que já não oferece respostas nem consolo.

O momento concentra uma contradição em Pedro Henrique. Seu comentário mistura ressentimento e inveja, pois ele vê em André uma liberdade que ele próprio não experimentou. O trabalho e o patrimônio, em torno dos quais construiu sua identidade masculina, não compensam a ausência de vínculos afetivos.

Toquinho e Patrícia estão deitados no quarto dela. Ele comenta a atitude dela na sala, em um misto de admiração e agradecimento, dizendo que ela é “o maior barato”, pois “deu a maior força ali quando ele tava precisando.” Entretanto, Patrícia corta a idealização romântica: “Você não tá entendendo nada. Tem milhões de garotinhos iguais a você por aí, sacou? Todos eles na merda, fazendo qualquer negócio pra subir na vida e podia ter uma família ipanemense, igual essa minha aí que você acabou de ver.” Toquinho pergunta: “Aí, tá me esculhambando agora, é?” Ela responde: “Claro, você não passa de um babaquinha se vendendo por aí. A praia tá lotada de vocês” e o beija.

Chega a vez do depoimento dos pais de Patrícia no documentário. Eles estão lado a lado diante da câmera. Ele usa terno escuro e gravata. Ela veste azul, exibe um broche dourado no lado esquerdo do peito e segura uma piteira com um cigarro aceso entre os dedos. Atrás deles, na parede, há um quadro que remete à arte modernista brasileira e retrata uma favela.

O pai de Patrícia inicia o depoimento: “Uma vez ele esteve aqui em casa esse senhor, foi um escândalo, uma coisa muito desagradável, não é?” A mãe o interrompe, agora com forte sotaque francês, ausente na cena anterior: “Eu também não conheço esse rapaz. Ele passou aqui por casa uma vez, muito rapidamente. Aliás eu devo dizer que ele me causou a pior das impressões. Mas sabe como é. Hoje em dia com a abertura de todos esses túneis, as praias vivem infestadas de tudo quanto é suburbano, farofeiro, pau de arara... Não, realmente. Se algum dia eu tivesse que fazer algum apelo às nossas autoridades, realmente seria para pedir que, pelo menos na Zona Sul, a praia fosse paga. Não é, meu bem?” Ela se volta para o marido, que concorda com a cabeça.

Patrícia rebaixa Toquinho, chamando-o de “babaquinha” e dizendo que há “milhões iguais a ele por aí.” Há nessa atitude um fetiche pelo garoto pobre, típico de certas juventudes de elite que fazem do outro social um objeto de atração e controle. Com isso, mantém as hierarquias que parece desafiar e recoloca Toquinho no lugar de descartável, conservando as fronteiras sociais e a distância de classe.

A imagem dos pais de Patrícia, lado a lado diante da câmera, compõe um retrato de distinção. A piteira entre os dedos da mãe, o vestido azul e o broche dourado são signos de uma identidade de classe construída pela ostentação do bom gosto. A mãe, agora falando com forte sotaque francês, ausente na interação anterior com os demais personagens, toma a palavra com afetação e torna ainda mais visível o caráter ensaiado da cena. O quadro modernista ao fundo, retratando uma favela, acrescenta uma ironia visual ao discurso dos personagens. A favela, transformada em arte e pendurada na parede, reduz o outro social a objeto de contemplação. Enquanto o depoimento da mãe exprime repulsa à presença dos corpos pobres, a imagem acolhe sua representação domesticada.

O uso do francês como marca de sofisticação retoma um recurso já empregado por Antonio Calmon no episódio *A guerra da lagosta*, de *Gente fina é outra coisa*. Em *Nos embalos de Ipanema*, o recurso retorna no súbito sotaque francês adotado pela mãe de Patrícia diante das câmeras, acentuando o caráter ensaiado da cena e a afetação dos códigos de classe que ela procura reproduzir.

Figura 68 - Depoimento dos pais de Patrícia no documentário.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Embora formulado com polidez e em um tom afável, o discurso da mãe de Patrícia atualiza códigos históricos de distinção e rejeição social praticados pelas elites brasileiras. Termos como “suburbano”, “farofeiro” e “pau de arara” são classificações pejorativas que definem quais presenças seriam toleradas e repelidas nas praias. Ao defender que o acesso à praia seja restringido por meio de cobrança, a personagem manifesta a intenção de transformar o espaço público em território segregado e livre da presença indesejada. A naturalidade com que pronuncia “pau de arara” remete a um imaginário de exclusão internalizado e a uma afinidade silenciosa com o autoritarismo vigente. Seu apelo às autoridades para cobrar o acesso às praias parte da confiança em um poder estatal alinhado aos interesses de sua classe, poder que, no contexto da ditadura militar, representava justamente o braço disciplinador da elite. A

violência do discurso reside na forma polida e racionalizada com que a personagem articula a exclusão, mascarando práticas discriminatórias sob a aparência da civilidade. Marilena Chauí (2008, p. 24) descreve esse mecanismo ao afirmar que, em sociedades divididas em classes, “as ideias e representações serão produzidas e difundidas pela classe dominante para legitimar e assegurar seu poder econômico, social e político”, escondendo a origem real das formas de exploração e dominação. A crítica de Calmon se dá tanto nas palavras quanto na *mise-en-scène*, expondo o preconceito burguês como parte de um sistema de dominação que usa signos de bom gosto como critério de distinção.

O incômodo diante da presença popular na praia traz à tona os embates em torno da apropriação do espaço urbano. Em sua reflexão dedicada a essa dimensão da luta social, Lefebvre (2000) afirma:

A luta de classes? Ela intervém na produção do espaço, produção da qual as classes, frações e grupos de classes são os agentes. A luta de classes, hoje mais que nunca, se lê no espaço. Para dizer a verdade, só ela impede que o espaço abstrato se estenda ao planeta, literalmente apagando as diferenças; só a luta de classes tem uma capacidade diferencial, a de produzir diferenças que não sejam internas ao crescimento econômico considerado como estratégia, ‘lógica’ e ‘sistema’ (diferenças induzidas ou toleradas). As formas dessa luta são muito mais variadas que outrora. Dela fazem parte, certamente, as ações políticas das minorias (Lefebvre, 2013, p. 88).

A resistência da mãe de Patrícia à abertura dos túneis busca conter a circulação dessas diferenças e manter determinados espaços da cidade sob controle da elite.

Evocada como espaço “infestado” por tipos indesejáveis, a praia da Zona Sul figura como símbolo do conflito entre democratização e exclusividade. A abertura dos túneis, mencionada com desdém pela mãe, integra um processo de transformação urbana que facilitou o acesso das camadas populares a áreas antes reservadas à elite. Assim, a praia se constitui como fronteira social, onde grupos de diferentes níveis socioeconômicos dividem o mesmo espaço.

O depoimento da mãe de Patrícia expressa o incômodo da elite com a visibilidade do outro e com sua presença física em cenários que antes a confirmavam como classe dominante. Décadas mais tarde, uma jovem entrevistada em reportagem da TV Manchete nos anos 1990 expressaria incômodo semelhante. Ela critica os “suburbanos que trazem farofa” para a praia, defendendo com veemência a ideia de que o acesso ao litoral deveria ser condicionado ao pagamento de entrada como forma de preservar um suposto padrão de comportamento e

pertencimento³⁵. A postura da jovem repete, de forma quase idêntica, os códigos de distinção e rejeição mobilizados pela personagem de Calmon, atestando a permanência de um imaginário elitista que enxerga o espaço público como propriedade simbólica de poucos.

Sob a trilha de *Sossego*, Das Bocas encontra-se sentado a uma mesa de bar ao lado de uma senhora elegante, de chapéu e óculos escuros. Toquinho entra no quadro com a prancha debaixo do braço, e Das Bocas o chama com um aceno. Quando o rapaz tenta pegar um petisco da mesa, Das Bocas lhe dá um tapa na mão e o repreende diante da senhora, que permanece calada. Em seguida, ela retira os óculos escuros e passa a observá-lo. Das Bocas percebe o olhar da mulher, sorri maliciosamente e pergunta se ela gostou do rapaz. Diante da reação afirmativa, gargalha, atento à possibilidade de intermediar outro encontro de Toquinho.

A trilha cede lugar à voz de Das Bocas em *off*, de volta ao documentário. Ele entra em quadro, exaltado, e declara: “Eu sou muito amigo da rapaziada. Aliás, eu queria aproveitar essa oportunidade que eu fui banhistas muitos anos da minha vida e fui aposentado injustamente. Fui aposentado por um serviço que eu prestei à comunidade. Eu fui aposentado injustamente! 50% dos meus vencimentos porque tava salvando uma vida para a comunidade. De repente, vem me perguntar se eu conheço esse tal de Toquinho. Não conheço, não, porra! Não sei quem é. Mas eu quero os 50% do meu dinheiro de salva-vidas nessa porra da praia de Arpoador!” A negativa contrasta com a cena anterior e torna explícita a contradição entre a convivência informal com Toquinho e a recusa pública do vínculo.

Embora seja uma cena de passagem, o momento em que Toquinho é mostrado de bermuda, com prancha na mão, põe em primeiro plano o desejo silencioso da senhora. O *close* em seu rosto faz do corpo jovem de Toquinho novamente objeto de erotização por olhares externos. Das Bocas impede que Toquinho coma, e a reação impaciente do rapaz mantém a dinâmica de controle e submissão.

O depoimento de Das Bocas, retomado após a cena do bar, conduz a pergunta sobre Toquinho para uma narrativa sobre a injustiça sofrida ao ser aposentado com apenas metade de seus vencimentos. A recusa enfática em não conhecer Toquinho entra em contradição com o que é mostrado antes. A negação procura apagar seu vínculo com ele.

Por outro lado, o tom exaltado do depoimento revela o ressentimento de alguém que se sente descartado e desamparado, clamando por restituição moral e financeira por um “serviço prestado à comunidade.” A repetição da expressão “fui aposentado injustamente” sublinha o

³⁵ Reportagem da TV Manchete, anos 1990. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5IGzSEVlOm4>. Acesso em: 27 set. 2025. A fala viralizou nas redes sociais nos anos 2010-2020 como exemplo de elitismo urbano e preconceito de classe no Rio de Janeiro.

sentimento de humilhação e abandono e expressa a reivindicação de reconhecimento de alguém excluído dos direitos e garantias do trabalho formal. O depoimento pode ser lido como expressão de um mal-estar social persistente diante de um Estado que falha em assegurar dignidade a trabalhadores precarizados e mal remunerados. Calmon dá voz a essa figura em tom exaltado e confuso e, com isso, constrói uma caricatura que também alcança a insegurança social e a fragilidade institucional do país.

O conflito entre Toquinho, André e Das Bocas prossegue. Enquanto Toquinho surfa, André o observa da janela e Das Bocas o acompanha da praia, restabelecendo o cerco em torno do personagem. Ao sair da água, Toquinho tem a prancha roubada por dois rapazes e, logo depois, encontra Das Bocas, que o repreende pela dívida não paga e lhe propõe um novo programa. Toquinho hesita, dizendo que “não está a fim.” Das Bocas conclui que “dessa vez é mulher” e lhe dá as instruções, lembrando-o: “Quinhentinho é meu.” Ele entrega um papel com o endereço. Toquinho contesta: “Pô, mas a metade, cara? Mas peraí, quem é que vai lá. Não sou eu?” Das Bocas rebate: “E quem descola o troço? Acha que eu trabalho de graça?” Os dois jovens aparecem na janela com André. Toquinho concorda. Das Bocas completa, repetindo: “E quem descola o troço? Acha que eu trabalho de graça?” Toquinho concorda. Das Bocas encerra: “Eu vou tá lá na sauna onde eu tenho boca livre. Depois tu passa lá e deixa a grana e vê se dessa vez não me sacaneia.”

Após Das Bocas se afastar, Toquinho se vira para a janela do apartamento de André, vê o rival com os dois rapazes e lhe faz um gesto de banana. André permanece impassível, apoiado na janela, com olhar de desprezo.

Da janela do apartamento e da areia da praia, André e Das Bocas voltam seus olhares para Toquinho. Um o observa com ressentimento pela traição e pelo dinheiro roubado e o outro, com a cobrança da comissão não paga.

Das Bocas diz que “dessa vez é mulher”, supondo que isso facilite a aceitação da proposta por Toquinho. A heterossexualidade permanece como norma também no circuito marginal em que os personagens transitam. É importante mencionar que a mulher em questão é Dona Flora (Gracinda Freire), a mesma senhora que é vista anteriormente com Das Bocas na mesa de bar e que demonstra interesse por Toquinho. O cineasta afirma em sua entrevista ao *Lampião da Esquina* que “D. Flora é uma bicha. Virou mulher no filme porque seria difícil fazê-la passar pela censura enquanto homossexual” (Silva; Costa, 1979, p. 11). A declaração de Calmon abre outra perspectiva para a personagem. Nela, o cineasta esclarece que Dona Flora foi pensada para ser um homem homossexual, mas precisou ser alterada como mulher para passar pela censura. Isso evidenciava, mais uma vez, as contradições da própria censura - e, por

extensão, da ditadura militar -, pois uma senhora que contrata os serviços de um garoto de programa encontrava maior tolerância do que a representação de um homem homossexual.

Em contraste com André, a questão aparece de forma mais complexa, pois o personagem, embora homossexual, é discreto e sua trajetória no filme não corresponde aos estereótipos da época. A diferença é importante, pois a censura não incidia de modo uniforme sobre todas as formas de representação da sexualidade. O comentário - “Dessa vez é mulher” - remete a esse limite histórico, pois coloca a negociação sexual em um campo de maior aceitabilidade social.

Figura 69 - Toquinho entre André e Das Bocas e proposta de um novo programa.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Das Bocas controla o novo encontro e decide quando e como Toquinho poderá atender Dona Flora. Embora compartilhem experiências de marginalização, Toquinho e Das Bocas não estabelecem qualquer relação de solidariedade.

Há um paralelo dessa situação no episódio *O prêmio*, de *Gente fina é outra coisa*. O embate entre Tadeu e Elvira leva o foco do conflito entre patrões e empregados para entre os próprios trabalhadores. No caso de Elvira, a tentativa de ascensão por meio do casamento com o patrão se desdobra em atrito com Tadeu, que, ao recordar a ambos a condição compartilhada de subordinação, procura preservar uma identidade coletiva que ela, naquele momento, recusa. A aspiração a outro lugar social instala o confronto entre ambos.

Para Richard Sennett (2004), a fragilidade dos vínculos em contextos vulneráveis frequentemente corrói a solidariedade e transforma os pares em rivais. O controle que Das Bocas exerce sobre o destino do rapaz e a cobrança da comissão não paga expõem uma forma de dominação exercida sobre um outro igualmente vulnerável.

A casa de Verinha traz um conflito de outra ordem. Diante do portão, ela espera Maurício de vestido branco, salto alto e bolsa na mão, enquanto a mãe está de camisola e bobs no cabelo. Desconfortável com sua presença, Verinha pede que a mãe entre antes que Maurício chegue. A

mãe reage, perguntando se a filha está com vergonha dela e insiste que vai ficar. Verinha sugere que, pelo menos, ela se arrume ou tire os bobs do cabelo. A mãe retruca: “Eu vou ficar, Verinha. Eu quero conhecer esse rapaz. Pelo tipo de namorado que você arruma, você vai acabar sabe o quê? Piranha!” Verinha então tenta se justificar e valorizar o novo pretendente: “Mamãe, o Maurício não é o Toquinho. Tá no terceiro ano de arquitetura, faz estágio na imobiliária, tá com a vida dele toda certinha.”

O carro de Maurício para em frente à casa e a postura da mãe muda de imediato: “Puxa, Verinha, você não me falou que ele tinha carro.” Maurício desce, cumprimenta as duas e ela o recebe com simpatia. Verinha o apressa, os dois entram no carro e partem. A mãe acompanha a saída sorrindo e acenando: “Macacos me mordam se isso der certo!”

A chegada de Maurício ao portão para buscar Verinha retoma uma trajetória que a narrativa vinha construindo desde o primeiro encontro entre os dois, quando ele supervisionava o treinamento das jovens contratadas pela imobiliária. Isso se intensifica na cena do bar, em que o personagem a consola após o episódio de humilhação vivido no sinal, quando Toquinho a ignora deliberadamente. O filme desenvolve essa relação de forma dúbia, sem definir se o interesse de Maurício é genuíno ou movido por intenções oportunistas. A espera ansiosa de Verinha por ele mostra as expectativas que ela projeta na possível relação.

No embate com a mãe, isso fica explícito quando Verinha a esclarece que Maurício “está com a vida toda certinha.” A comparação entre os dois busca validar sua escolha diante da autoridade materna e do namoro frustrado com Toquinho. Para causar boa impressão, Verinha pede que a mãe se retire ou se arrume melhor. O pedido traduz uma exigência de recato própria de um código visual de respeitabilidade.

Embora agressiva, a crítica da mãe à vida amorosa da filha envolve um conflito geracional entre diferentes formas de lidar com os relacionamentos afetivos e sexuais. A preocupação com a possibilidade de Verinha ficar com fama de “piranha” pertence a uma visão conservadora sobre o comportamento feminino, em que a troca de parceiros é rapidamente lida como desonra. O embate também traz uma dimensão de hierarquia e vigilância entre mulheres no espaço doméstico. A autoridade exercida pela mãe sobre a filha, ancorada em critérios morais e comportamentais, reproduz a mentalidade patriarcal por meio de códigos internalizados. Myriam Lins de Barros (1987) destaca que

A relação de violência entre mulheres reproduz o mesmo quadro de violência presente na construção do modelo de mulher. A violência se dá pelo aniquilamento da vontade e pela aceitação e a internalização desse modelo de sujeito voltado para os outros. Na família e no mundo doméstico as relações

assimétricas entre mulheres se dão de forma hierarquizada, denunciando a presença da violência. Entre as mulheres, a reprodução de uma relação de autoridade e hierarquia não apaga a presença simbólica dos homens, porque a concretização do modelo de relacionamento é criada a partir de uma ótica masculina (Barros, 1987, p. 61).

Sem a presença do marido, a mãe de Verinha exerce uma autoridade marcada por vigilância e contenção, dirigindo à filha o mesmo tipo de controle que provavelmente conheceu. Assim, o filme mostra a permanência da moral patriarcal nas relações entre mulheres, mantendo formas de subordinação que regulam a sexualidade e a reputação a partir de valores masculinos.

Entretanto, a chegada de Maurício muda inteiramente a situação. A informação de que ele possui carro altera por completo a atitude da mãe, que abandona o tom de reprovação e o acolhe com entusiasmo. O automóvel é visto como símbolo de distinção, fazendo do rapaz um bom partido. A mudança de postura da mãe diante de Maurício demonstra como o capital se impõe como critério de aceitação nas relações familiares e afetivas.

Figura 70 - Verinha espera Maurício no portão e discute com a mãe antes de sua chegada.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

O vestido branco de Verinha reluz diante da pobreza da casa e da aparência da mãe, ainda com bobs no cabelo e roupas de uso doméstico. Embora estejam fisicamente no mesmo lugar, a residência modesta em Marechal Hermes, os corpos e os gestos seguem em sentidos opostos. Verinha se volta para fora, mirando a mobilidade social representada por Maurício, a mãe, por sua vez, permanece presa a um cotidiano de desconfiança.

O embate entre Verinha e sua mãe integra um conjunto recorrente de conflitos entre pais e filhos que perpassa os três filmes analisados. Em *Gente fina é outra coisa*, o episódio *Chocolate ou morango?* apresenta Cecília sendo repreendida pelo pai ao tentar viver um romance com Alfredinho. *O bom marido* traz o conflito entre Carlinhos e seu pai, em relação à sua homossexualidade e à recusa do destino profissional que lhe é imposto. Já *Nos embalos de*

Ipanema, além da tensão entre Verinha e sua mãe, há também o conflito entre Toquinho e sua mãe, que teme que ele repita o destino do pai. O confronto entre Patrícia e seus pais indica o esgarçamento do discurso moral da classe média alta da Zona Sul diante da liberdade sexual da filha. Em todos esses casos, Calmon dramatiza o espaço familiar como lugar de crises geracionais, divergência de valores e perda de certezas.

Depois da cena em que Verinha e sua mãe aguardam Maurício no portão, Toquinho segue para o hotel onde atenderá a cliente indicada por Das Bocas. Enquanto toca *Revelação*, de Fagner, ele percorre o corredor até parar diante de uma porta. Quando ela se abre, encontra Bia (Selma Egrei), de camisola e copo na mão. O desconforto do rapaz aparece logo na troca inicial. Ele sorri e diz “Oi!”, recebendo de volta um “Oi!” seco. Em seguida, arrisca e diz: “Pois é, né, eu cheguei”, ao que ela responde: “É, tô vendo!” Só depois da pausa constrangedora ela permite sua entrada com um breve “Pode sim.”

Figura 71 - Toquinho diante de Bia no hotel e Dona Flora no corredor.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

A câmera então desliza pelo corredor até outro quarto, onde Dona Flora está na porta, também de camisola e com um copo na mão, esperando Toquinho impientemente. Ao perceber que ninguém chegou, resmunga “Merda!” e atende o telefone. Do outro lado da linha, Das Bocas, na academia do hotel, levantando peso, fala com ela. Dona Flora reclama que o “garotão” ainda não chegou. Ele responde: “Ele foi para aí nesse momento, Dona Flora. Deve tá estourando por aí”, mas ela encerra a conversa em tom exigente. “Eu pago bem, né? Mas exijo um serviço rápido. E de primeira.”

Um mal-entendido dá início à comédia de erros que se desenrola em seguida, pois Toquinho entra no quarto errado sem perceber que não se trata da cliente combinada. A hesitação de Toquinho diante da mulher desconhecida cria desconcerto cômico, auxiliado pela trilha sonora romântica, que contrasta com o constrangimento da situação. Entretanto, essa dimensão cômica prolonga um dos temas centrais do filme, a comercialização do sexo.

Enquanto resolve por telefone o atraso de Toquinho, Das Bocas malha e exhibe os músculos como quem se apoia na força física para afirmar sua masculinidade. David Le Breton (2011, p. 260) interpreta o culto moderno ao corpo como tentativa de recompor uma identidade fraturada. Ele afirma que “as práticas corporais situam-se em um cruzamento onde se cruzam a necessidade antropológica da luta contra a fragmentação sentida em si e o jogo de signos [...] que acrescenta à escolha de uma atividade física um complemento social decisivo.”

A espera de Dona Flora, sozinha em seu quarto iluminado, trajando roupa íntima e ostentando impaciência, cria uma inversão cômica dos papéis sociais. Sua cobrança ao telefone com Das Bocas, com apelos por rapidez e qualidade, caricatura as posições tradicionalmente atribuídas às relações entre homens e mulheres.

No quarto de Bia, Toquinho hesita diante da mulher, que raspa a perna com uma navalha e o encara com malícia. Aproveitando um momento em que ela sai, liga para Das Bocas e pergunta se ela vai mesmo pagá-lo. Na academia do hotel, Das Bocas tenta tranquilizá-lo, mas o apavora ao contar que a mulher já “quebrou o apartamento todo e ainda queimou um charuto na bunda do Zequinha.” Quando Bia volta com um copo e uma cigarrilha, Toquinho confunde o objeto com um charuto, e ela passa a falar de suas “loucuras”, antes de mostrar a foto do marido, descrito como sádico, armado e violento. Em uma das imagens, ele aparece com o revólver apontado para a frente, ao estilo 007. Assustado, o rapaz tenta desistir. Bia, porém, tranca a porta, e ele volta a pedir ajuda a Das Bocas. Do outro lado da linha, recebe apenas deboche: “Tu não é malandro? Não tem essa de amor livre? Topa-se tudo? Mocidade que transa todas? Coroa, garoto, menino? O que pintar?” Sem saída, Toquinho ainda tenta resistir quando Bia se aproxima por trás e o provoca, mas acaba cedendo ao beijo.

Toquinho, até então à vontade em experiências sexuais sem recuo ou desconforto, fica subitamente intimidado por uma mulher que impõe uma presença autoritária e imprevisível. A manipulação da navalha, o quarto trancado e a menção ao marido violento criam um clima de ameaça diante do qual Toquinho vacila. Trata-se de uma virada narrativa, em que o rapaz seguro de si, que até então exibia desenvoltura e iniciativa, acaba posto em uma posição de hesitação e vulnerabilidade. Bia, que seria a cliente, assume o controle da situação e contraria a expectativa de docilidade feminina, adotando uma postura dominante que desarma Toquinho.

Calmon insinua que a proclamada liberdade sexual entra em colapso diante de experiências que fogem ao roteiro previsível do masculino dominante. Tal desconcerto abre espaço para uma leitura crítica, segundo a qual a masculinidade performada como autoconfiança entra em crise quando confrontada por figuras femininas que não confirmam suas expectativas. O mito da juventude livre é questionado, ao colocá-la diante de uma experiência

que exige risco e aceitação do outro como enigma. O medo de Toquinho envolve o sexo em sua dimensão imprevisível, que escapa ao controle e às normas da vivência sexual socialmente regulada.

A irrupção do erótico também dialoga com Georges Bataille (1987), para quem a sexualidade, em sua forma mais intensa, colide com a racionalidade. O erotismo, segundo ele, implica uma ruptura da unidade do ser e uma suspensão do espírito:

A convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, a ausência do espírito [...] Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento [...] A cadela goza — goza gritando — desse silêncio e dessa ausência (Bataille, 1987, p. 69).

Bia diz que Toquinho “não entenderia seu sofrimento” ao se referir ao casamento com um marido “sádico” e “assassino” e, ao mesmo tempo, projeta sobre o rapaz um julgamento. Para ela, Toquinho pertence a uma geração que se afastou do casamento e apostou na liberdade sexual, o que o tornaria incapaz de compreender o sofrimento que pode nascer das relações. O contraste entre a experiência de Bia e a ignorância de Toquinho em relação à vida conjugal abre espaço para uma crítica à utopia libertária da revolução Sexual. Ela ironiza a superficialidade afetiva de um sujeito que prega o prazer, mas recua diante do que o sexo tem de verdadeiramente desestabilizador.

Bia tranca a porta, empunha uma navalha, fala sobre sadismo e exhibe fotos do marido armado, sem revelar intenções claras. O humor nasce desse desencontro, em que o rapaz, que esperava dominar o encontro, acaba sem saber como reagir. A presença ameaçadora do marido ausente aumenta o risco percebido por Toquinho. O retrato do marido sintetiza um arquétipo do burguês autoritário, definido pelo poder e pela repressão. Bia o chama de “assassino” e “sádico”, transformando o objeto da imagem em alvo de escárnio e repulsa, em uma recusa ao modelo masculino dominante durante a ditadura empresarial-militar. Embora ausente, o marido persiste como sombra do poder, e sua figura alimenta parte do medo cômico que move Toquinho.

Novamente, o filme realiza uma paródia do cinema norte-americano. A foto do marido em pose ao estilo James Bond e a piada do “charuto queimando a bunda do Zequinha” zombam de clichês do cinema de ação e do erotismo hollywoodiano. A cena, que começa sob uma aparência mais previsível, logo desanda em inversões inesperadas. Bia chama Toquinho de “anjinho assexuado” e “minha menininha”, o que subverte as convenções do cortejo

heterossexual e abala a imagem viril que o rapaz vinha projetando ao longo do filme. Os apelidos produzem um efeito de emasculação, pois invertem a posição de poder na relação e associá-lo à feminilidade e à fragilidade infantil.

Tal inversão continua à distância com Das Bocas, que, no telefonema, lança mão da insinuação homofóbica “Cuidado pra não virar Toquinho” para zombar da posição vulnerável em que Toquinho está.

A virilidade de Toquinho é, assim, atingida pela mulher e ridicularizada pelo amigo, em um processo simultâneo de corrosão. Calmon estrutura a cena sem assumir uma posição direta sobre as convenções de gênero, preferindo explorar seus limites e desconfortos no plano da representação. O personagem masculino é confrontado com a rigidez das expectativas que recaem sobre ele.

Depois de Maurício buscar Verinha em casa, a narrativa os conduz a uma casa ainda em construção, erguida em um canteiro de obras com vista para a praia de Ipanema. Encostada em uma pilastra e com a bolsa junto ao corpo, Verinha observa o espaço com expressão tranquila, enquanto, ao fundo, o mar e a cidade compõem uma paisagem idealizada do Rio de Janeiro. “Ah, Maurício, vai ficar tudo tão bonito!”, comenta. Maurício, que mexe em um pedaço de madeira no chão, se volta para ela e responde com entusiasmo: “Você ainda não viu nada. Aqui vai ser a sala e embaixo mais três quartos. Mas ainda posso aumentar a casa se quiser depois.” Verinha o olha sorridente e pergunta, com leve surpresa: “Uma casa tão grande e ainda quer aumentar mais?” Aproximando-se dela, Maurício responde: “De repente eu posso querer casar, ter filhos... eu adoro crianças.” Em seguida, pergunta: “E você?” Ela sorri e responde: “Adoro!”

A escolha do cenário em obras, com vista privilegiada para a praia de Ipanema, aponta para o desejo de ascensão social que permeia a relação entre Verinha e Maurício. Encostada a uma pilastra, segurando sua bolsa com delicadeza, ela observa o local com expressão sonhadora. O encantamento da personagem com o espaço alimenta a imagem de um futuro idealizado, que ela imagina ao lado de Maurício. Ele, por sua vez, circula pelo local descrevendo a futura casa enquanto procura compor a imagem de um homem responsável e provedor. Maurício reforça as expectativas de Verinha e a seduz com a promessa de um futuro comum, levando-a a se entregar sexualmente sob a ilusão de um afeto correspondido.

Das Bocas pedala na bicicleta ergométrica do hotel enquanto um funcionário segura o fone de ouvido para ele. Pensando estar falando com Toquinho, grita: “Putá que pariu, Toquinho! Se vira!” Do outro lado da linha, Dona Flora, sentada em um sofá azul, rebate indignada: “Putá que pariu digo eu, Das Bocas!” Das Bocas muda de tom imediatamente: “Ah,

é a senhora, Dona Flora? Calma, calma que eu vou pegar esse garoto pelas orelhas e vou levar ele aí pra senhora.” Ela desliga e reclama sozinha: “Porra!”

O momento cômico é centrado em Das Bocas, cuja grosseria inicial é desarmada assim que percebe que está falando com Dona Flora. O humor emerge do contraste entre o tom autoritário do cafetão e sua súbita mudança de postura, deixando à mostra o caráter interesseiro de sua masculinidade. Diante da mulher mais velha, que é também cliente e financiadora do encontro, Das Bocas adota um tom submisso e bajulador, sinal de como o dinheiro pauta seu comportamento.

Figura 72 - Das Bocas e Dona Flora conversam ao telefone sobre o paradeiro de Toquinho no hotel.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Quando a narrativa retorna ao canteiro de obras, Maurício avança de forma calculada e se vale do ambiente em construção para alimentar as ilusões de Verinha. Ele conduz o momento com autoconfiança e promessa de futuro. Enquanto despe Verinha, a câmera enfatiza o entorno inacabado da casa. A imagem da construção alimenta a fantasia de estabilidade e de uma vida em comum, que acompanha a entrega corporal e prepara uma narrativa romântica logo desmentida por cenas posteriores.

No corredor do hotel, Dona Flora fuma um cigarro e segura um copo de uísque, ao lado de Das Bocas e de um jovem loiro que ele tenta lhe oferecer. Irritada, ela rejeita o rapaz de imediato: “Das Bocas, esse garoto não me interessa! Eu quero aquele que eu escolhi.” Mesmo diante da recusa, ele insiste, elogia o corpo do rapaz e manda que ele mostre os dentes, mas Dona Flora não cede: “Eu não quero nenhum garoto pra me dar dentada, não. Aqui, quem dá dentada sou eu! Eu quero aquele loirinho que eu escolhi!” Das Bocas tenta se justificar, alegando que Toquinho sumiu no hotel.

A montagem então alterna o hotel com o quarto de Bia e, logo depois, com a construção onde Verinha e Maurício transam sobre o chão, cobertos apenas por uma lona. De volta ao hotel,

Dona Flora continua insatisfeita, agora diante de vários rapazes perfilados contra a parede. Ela os examina sem entusiasmo, enquanto Das Bocas tenta argumentar: “Eu tô trazendo a melhor garotada de Ipanema e Leblon... louro, moreno, tem até índio!” Ela ignora a oferta e repete com firmeza: “Eu quero o Toquinho!”

Bia, sentada no colo de Toquinho, propõe uma fuga. Fala de uma casinha na praia, imagina os dois juntos: ele pegando onda e ela trabalhando. Ela acrescenta que “quer fazer dele um homem.” A cena muda de tom quando Toquinho pergunta sobre dinheiro. Ele questiona se ela tem alguma coisa em seu nome, se há conta no banco e se a casa é dela. A cada resposta negativa, sua empolgação se desfaz. Quando descobre que tudo pertence ao marido, limita-se a um frustrado “Pô!” Bia tenta contornar a decepção, põe a mão em seu peito e diz: “Mas eu tenho você, não é?” Ele corresponde, e os dois se beijam. Quando ela sai por um instante, Toquinho liga para Das Bocas, que está na sauna recebendo massagem. A conversa esclarece de vez o mal-entendido. Das Bocas explode: “Seu grandessíssimo filho da puta, você entrou na suíte errada. Eu te falei S1, hein?” Toquinho olha a numeração do quarto, percebe o erro e desliga, aturdido.

Depois de perceber que entrou na suíte errada, Toquinho tenta reverter a situação e se declara: “Meu amor, você não é tarada, não. Vamo ficar junto, vê se larga esse teu marido boçal. A gente pode ser feliz pra caramba.” Ela sorri e responde: “Eu topo!” O telefone toca. Toquinho impede Bia de atender e escuta Das Bocas pressioná-lo a voltar para Dona Flora, lembrando o dinheiro que ainda pode ganhar e ameaçando enchê-lo de porrada caso “roube” sua “mina de ouro.” Diante de Bia, ele disfarça, finge falar com a mãe e acaba cedendo. Depois, mente para ela, inventa um pretexto para sair e pede que o espere. Bia concorda.

Dona Flora rejeita, um a um, os garotos oferecidos por Das Bocas, desmontando a pretensão dele de controlar a situação. Com cigarros e uísque em mãos, ela percorre a fileira de rapazes perfilados como se observasse mercadorias expostas em uma vitrine. Sua interação com Das Bocas desenha um sistema em que o corpo masculino jovem é exibido e avaliado a partir de critérios visuais. O modo como Das Bocas tenta convencer a personagem a aceitar um substituto para Toquinho, destacando sua “saúde” e mandando-o “mostrar os dentes”, acentua a transformação dos jovens em mercadoria erótica à disposição para ser negociada. A *mise-en-scène* aproxima a cena de uma estética de feira, com a sexualidade submetida à objetificação.

A cena encontra paralelo em cenas dos filmes anteriores de Antonio Calmon. Em *Gente fina é outra coisa*, no episódio *O prêmio*, Íris visita uma suposta agência de empregos para contratar um mordomo e encontra uma sala repleta de rapazes perfilados, dispostos como mercadorias humanas à espera de seleção. Algo semelhante ocorre em *A guerra da lagosta*,

quando Magali, em posição de poder enquanto patroa, submete seu copeiro Tadeu a uma situação humilhante em que sua condição de empregado justifica o apagamento de sua subjetividade. Ao dizer que Tadeu “não tem sexo”, por ser empregado, Magali o reduz a instrumento de serviço, consolidando um regime de relações em que o outro só existe enquanto função e não como sujeito.

Já em *O bom marido*, Petrarca se submete silenciosamente a Fassbinder, seu patrão estrangeiro, e sua conduta funcionalizada o reduz a mera extensão do capital que transporta algemado ao pulso. Tal como os rapazes apresentados por Das Bocas, Petrarca deixa de ser sujeito para se tornar instrumento servil. Em ambos os casos, o humor da *mise-en-scène* disfarça um processo recorrente de apagamento da subjetividade na obra de Calmon. Os personagens são moldados para caber em engrenagens onde sua vontade pouco importa, seja como empregados, secretários ou acompanhantes sexuais.

A menção ao “índio” entre as “opções” oferecidas por Das Bocas possui um peso expressivo. O corpo indígena é enquadrado como figura exótica e desejável, cujo valor erótico é acentuado por sua diferença. Quando o personagem comenta que “as madames tão pagando uma nota por isso”, reatualiza um imaginário racializado que transforma a alteridade em fetiche. Fantasias coloniais e racistas atribuem valor sexual à diferença étnico-racial à custa da desumanização, procedimento já presente em *O bom marido*. A surpresa diante do tamanho do pênis de Simiju Murukai serve de pretexto para piadas baseadas em um estereótipo racista sobre a inferioridade fática dos homens orientais. Em *Nos embalos de Ipanema*, a racialização se dá pelo fetiche erótico, compondo um painel em que corpos racializados são instrumentalizados de maneiras distintas, mas igualmente desumanizadoras.

Dona Flora se impõe como figura de autoridade por ser cliente e exercer uma função tradicionalmente reservada ao homem: a de selecionar o parceiro. O tom firme da personagem, bem como a recusa categórica em aceitar o rapaz loiro, afirmando que “quem dá dentada sou eu!”, produzem uma inversão simbólica de poder. Entretanto, sua autoridade só se realiza dentro de uma dinâmica de mercado em que ela pode escolher, mas apenas dentro do circuito mediado pelo dinheiro. A insistência da personagem na escolha de Toquinho adquire contornos fetichistas. A fixação recai sobre um corpo particular, definido por atributos que o tornam distinto aos olhos da personagem. Mesmo diante de outros rapazes com aparência semelhante ou atributos físicos compatíveis, ela insiste em manter sua escolha inicial, sugerindo que os demais não satisfazem o tipo de expectativa que a personagem deposita em Toquinho.

A proposta de fuga que Bia faz a Toquinho contém uma contradição, pois procura escapar da estrutura vigente, mas preserva valores tradicionais. Calmon recorre à ironia para

tratar das contradições internas de certas utopias afetivas promovidas pela revolução sexual. Na fantasia de Bia, o “homem” trabalhador, dedicado e futuro provedor corresponde a um ideal tradicional de masculinidade, baseado em papéis definidos e estabilidade material. Embora a fuga prometa afastamento da ordem conjugal que a oprime, ela devolve Toquinho a uma narrativa familiar fundada em expectativas convencionais de maturidade e responsabilidade.

Figura 73 - Dona Flora rejeita o rapaz oferecido por Das Bocas no corredor do hotel.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Mostrando que Bia nada possui e permanece materialmente dependente do marido, Calmon aprofunda o impasse. A idealização da fuga, que parecia prometer uma nova vida a dois, apoia-se em bases frágeis, pois a liberdade invocada pela personagem mantém a dependência econômica como condição estrutural da relação. Nesse quadro, a emancipação sexual, isolada de transformações sociais mais profundas, mostra-se insuficiente. Nesse ponto, o filme se aproxima de uma leitura da modernização conservadora, em que avanços convivem com estruturas arcaicas que seguem intactas. O argumento de Saffioti ajuda a compreender o impasse, ao afirmar que “as sociedades de classes [...] tendem a fazer acompanhar o processo de libertação da mulher no terreno da sexualidade e da reprodução [...] de um processo de marginalização dos elementos femininos das funções produtivas e decisórias” (Saffioti, 1976, p. 215). Dentro desse panorama, Bia constitui uma forma incompleta de emancipação, em que a autonomia do corpo permanece separada das estruturas de poder que mantêm a desigualdade.

Depois de deixar o quarto de Bia para atender Dona Flora, Toquinho é puxado para dentro do quarto da cliente sem chance de reação. Ela o repreende pelo atraso, exige um beijo “na boca, de língua” e ignora o desconforto do rapaz, que ainda murmura para si, antes de entrar: “Tudo pelo Haváí!” No quarto, Flora assume o comando, manda que ele tire a roupa e o empurra para uma situação cada vez mais humilhante. Em paralelo, Bia encontra no maço de cigarros o papel com o endereço do hotel e o número do quarto. Ela se dirige até lá e flagra os dois.

A cena faz do erotismo uma paródia da dominação. Antes agente das conquistas amorosas, o rapaz fica reduzido a mercadoria nas mãos de Dona Flora. Ela lhe dá ordens durante o ato sexual e impõe ao sexo a disciplina do trabalho subalterno. Quando exclama “Tudo pelo Havaí!”, ele resume a alienação da relação, pois aceita usar o próprio corpo como meio de ascensão social.

Em chave lukacsiana, a cena trabalha um processo de reificação, em que o sujeito é reduzido a coisa. Assim como Petrarca, em *O bom marido*, Toquinho aceita a própria instrumentalização. Dona Flora, ao impor o beijo e exigir a aula de surfe com o corpo de Toquinho como prancha, coloca o rapaz na posição de suporte de humilhação e espetáculo. Como “prancha humana”, Toquinho leva ao limite a ironia de uma sexualidade vivida como servidão disfarçada de prazer.

Depois do encontro sexual, Maurício preenche um cheque e o entrega a Verinha: “É pra você.” Diante do valor, Verinha se espanta e pergunta o motivo. Maurício responde com frieza que se trata apenas de “uma ajudazinha de custo.” Ferida, ela percebe que o romantismo da cena anterior era ilusório e que Maurício a tratava nos termos de uma transação.

No hotel, a lógica mercantil se radicaliza. Bia e Dona Flora disputam Toquinho como se participassem de um leilão, enquanto Das Bocas anima o pregão e o rapaz, seminu e atônito, assiste à própria negociação. Ele reage, perguntando sobre seus sentimentos, mas as ofertas continuam sem levar seu questionamento em conta. Excitado pela transação, Das Bocas insiste no valor de Toquinho e interrompe o pregão para perguntar a Bia como pretende pagar. Diante da provocação de Dona Flora, que lembra que “o meu milzinho ainda tá valendo”, Bia vai até uma mesinha, pega uma bolsinha e a joga para Das Bocas. Ele a abre, examina a joia sob o abajur e conclui: “Legal, Florinha foi se amarrar no dinheiro e dançou nessa.” Em seguida, proclama o desfecho do leilão: “Negócio fechado! O garotão aí é todo seu!”, e dá um tapa na barriga de Toquinho.

Bia pega novamente a bolsinha com a joia da mão de Das Bocas, que aceita o pagamento posterior, desde que o rapaz “faça o serviço direito.” Em seguida, puxa Dona Flora pelo braço para sair. Antes de desaparecer pelo corredor, ela ainda se inclina para Bia e ironiza: “Olha aqui, meu bem. Ele não vale cinco milhas, hein?” Já fora do quarto, provoca Das Bocas com a lembrança nostálgica dos “áureos tempos em Quitandinha.”

Na primeira parte da cena, o encontro entre Verinha e Maurício revela o caráter do rapaz. Até então, ele se mostrava aparentemente íntegro, equilibrando gestos de ternura e cálculo, mas agora se desnuda moralmente. Tudo o que parecia atenção e cuidado dependia de uma encenação feita de promessa de amor e estabilidade. Com a revelação, Calmon desmonta o tipo

masculino que encarna o “cavalheirismo cafajeste”, o homem de classe média que usa a linguagem do cuidado e da educação para mascarar o egoísmo e o cálculo.

Figura 74 - Leilão de Toquinho entre Bia e Dona Flora.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Paralelamente, o cineasta sela o destino de Verinha mostrando que, mesmo quem segue o caminho “correto”, trabalha, sonha e planeja o futuro, continua preso ao mesmo ciclo de exclusão. O cheque que Maurício lhe entrega é o emblema de uma sentença social sem saída. A sugestão para ela comprar uma “sandalinha” ou um “vestidinho” materializa o abismo social que os separa. O diminutivo paternalista reduz Verinha à condição de alguém fora dos padrões da elite. Indignada, a personagem percebe ter sido prostituída pela expectativa frustrada de vínculo. Christophe Dejours (1992, p. 49), ao analisar o sofrimento psíquico da classe operária submetida à repetição e ao desinteresse das tarefas fabris, pontua que “a falta de significação, frustração narcísica, a inutilidade dos gestos, formam, ciclo por ciclo, uma imagem narcísica pálida, feia, miserável.” Embora trate da alienação industrial, sua leitura permite pensar outros modos de perda de sentido. Para Verinha, a frustração amorosa se torna também uma experiência de desvalorização social, pois o cheque transforma em transação aquilo que ela acreditava constituir um vínculo afetivo.

O leilão pelo corpo de Toquinho radicaliza a crítica de Calmon à mercantilização do corpo. Bia e Dona Flora disputam o rapaz movidas pela necessidade de afirmar poder diante uma da outra, de modo que o dinheiro faz do impulso de autoafirmação uma demonstração de força social. Enquanto isso, Das Bocas comanda o leilão com entusiasmo grotesco, à maneira de um apresentador de auditório.

Toquinho, por sua vez, é empurrado para uma passividade humilhante. Depois de tentar protestar, é silenciado pela engrenagem social que o comprime entre o interesse financeiro das mulheres e a mediação espalhafatosa de Das Bocas. O breve protesto apenas confirma essa

condição, pois é rapidamente neutralizado em um ambiente em que o valor do indivíduo depende do interesse econômico e sexual que desperta.

Dona Flora desiste quando seu fascínio por Toquinho encontra o limite do valor de mercado. A personagem age segundo um cálculo de equivalência, resumido ao afirmar que “cinco mil cruzeiros são cinco garotos.” O preço deixa de compensar o investimento, apesar da atração pelo rapaz. Nessa decisão, Calmon dramatiza um aspecto central da reificação, em que o outro perde valor próprio e existe apenas enquanto serve a um interesse imediato. Quando o custo material ou afetivo se torna alto demais, a pessoa é simplesmente descartada. A atitude da personagem prolonga o processo descrito por Lukács (2003), em que o outro é reduzido à função que desempenha no circuito de trocas, e o valor substitui o vínculo. Paralelamente, a vitória de Bia no leilão preserva o mesmo regime de dependência.

Sozinhos no quarto, a narrativa encaminha para a consumação do “arremate” que Bia levou no leilão humano. A canção *Revelação*, de Fagner, volta a tocar. Ela se senta no chão e ordena: “Vamo lá. Eu acho bom você ser um ótimo profissional, senão eu não pago.” Toquinho tenta beijá-la, mas ela permanece inerte, de braços abertos, sem corresponder. Ele interrompe: “Não tô conseguindo, Bia.” Ela responde: “Sai de cima de mim.” Ele repete, abatido: “Não tô conseguindo, não adianta.” Bia finaliza: “Sai daí, vai, você não vale nem cinquenta cruzeiros.” Toquinho tenta se justificar, procura as roupas e sai para o corredor.

Das Bocas ri, encostado na parede do corredor do hotel. Bia, de chapéu, echarpe, broche dourado e fumando diante de uma parede branca, dá seu depoimento para o documentário e responde: “Toquinho? Ah, claro que sei. Ele não é o parceiro do Vinícius de Moraes? Não é? Então eu não sei. Olha, eu estou com pressa, meu marido desembarca no Galeão dentro de uma hora e meia e já estou atrasada. Com licença.” Sai apressada.

O filme volta para Toquinho e Das Bocas. Já vestido, Toquinho tenta justificar o fracasso, mas Das Bocas reage com insultos, tapas e humilhação, chamando-o de “babaca” e “viado.” Quando Toquinho ainda propõe voltar ao quarto, Das Bocas responde com a cobrança: ele não deve mais “só quinhentinho”, mas “duas mil e quinhentas pratas.” A agressão continua até a fuga de Toquinho.

No clímax da narrativa, a impotência de Toquinho consome o esgotamento de uma virilidade afirmada como prova de força e domínio sobre o outro. Diante da pressão por desempenho, o corpo falha.

A reação de Das Bocas tem o peso de acerto de contas quando descobre que Toquinho falhou e não recebeu o pagamento. Ele o agride à maneira de quem pune um empregado que não entregou o serviço. O episódio expressa como a racionalidade econômica invade as relações

peçoais e faz do corpo um instrumento de desempenho. Diante disso, a “broxada” representa a falência de um sistema de trocas em que o corpo perde valor como mercadoria. A violência de Das Bocas busca restaurar pela força a equivalência que regia aquelas relações. Max Weber (2004) escreve:

[...] a ordem econômica capitalista é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver. Esse cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas de ação econômica. O fabricante que insistir em transgredir essas normas é ineffectivamente eliminado, do mesmo modo que o operário que a elas não possa ou não queira se adaptar é posto no olho da rua como desempregado (Weber, 2004, p. 48).

A leitura de Weber esclarece a dinâmica da sequência. Toquinho é expulso do circuito econômico e amoroso em que estava envolvido, à semelhança do trabalhador que perde o lugar quando deixa de ser produtivo. A agressão física substitui o afastamento reservado aos que não cumprem a função esperada.

O último depoimento do documentário sobre Toquinho conclui sua trajetória com nova recusa de reconhecimento. Bia retoma o padrão dos anteriores, em que Verinha, Patrícia, André, Peixinho e Das Bocas também negam conhecer Toquinho. Depois de todo o envolvimento com o personagem, ela tenta recompor a imagem social que o adultério e o leilão haviam colocado em risco, apresentando-se diante das câmeras como esposa dedicada e preocupada com o marido que está prestes a chegar de viagem. Com isso, apaga o que foi vivido. O homem que antes foi objeto de interesse e fantasia é tratado como um episódio descartável. Prevalece uma moralidade de conveniência, que faz do esquecimento um recurso de autopreservação em uma sociabilidade dependente das aparências.

O encerramento do filme ocorre primeiramente com Verinha e Maurício, no carro. Ela mantém o olhar triste, enquanto ele tenta suavizar a despedida. “Bom, Verinha, a gente se encontra lá no trabalho, porque não é muito bom a gente chegar junto”, diz ele, evitando contato. Ela responde, contida: “Tá legal.” Quando se prepara para sair, ele ainda tenta se justificar sobre o cheque, mas Verinha o interrompe com firmeza: “Não, tudo bem. É isso mesmo. Tchau.” Abre a porta e sai.

Diante do calçadão de Ipanema, Maurício parte e Verinha segue sozinha pela praia. Tira os sapatos, observa o mar e, ao som de *Sossego*, de Tim Maia, guarda o cheque ainda dobrado. Em primeiro plano, ela o abre, ensaia rasgá-lo, hesita e desiste. Toquinho sai do mar com a

prancha nas mãos, corre em sua direção e a cumprimenta com um “Oi!” Verinha responde da mesma forma.

Figura 75 - Conversa entre Verinha e Maurício no carro e Verinha no calçadão de Ipanema após a partida de Maurício.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Ele pergunta se ela ainda está zangada com ele. Verinha responde que não e propõe comerem um sanduíche. Diante da resposta de Toquinho - “É, eu tô afim, mas eu tô duro” - ela ergue o cheque e diz: “Então vamos, que agora eu tenho dinheiro.” Surpreso, ele pergunta onde ela arranhou aquilo, e Verinha responde, séria: “Foi presente de um amigo.” Toquinho exclama, em um tom de inveja: “Mas uma milha? Pô, eu dou um duro desgraçado pra descolar uma nota e você...”, mas logo muda de tom. Depois de dizer “Pô, Verinha, você é chocante. Você é o maior barato”, beija a moça e conclui: “Aí, a gente pode descolar uma grana com isso!” A câmera enquadra o cheque em sua mão. Ele o contempla com expressão ambígua. A imagem congela, encerrando o filme.

O diálogo entre Verinha e Maurício encerra-se em um instante de lucidez amarga. Dentro do carro, a personagem escuta, pela última vez, a voz da hipocrisia revestida de gentileza. Ele tenta demonstrar arrependimento por ter lhe dado o cheque, mas logo reitera o abismo social que os separa ao evitar ser visto com ela em público.

Antes de Verinha deixar o carro, Maurício, hesitante, parece reconsiderar o cheque e mostra um arrependimento tardio, sem abandonar a dubiedade que o acompanha desde o início. Entretanto, algo muda em Verinha, pois, ao interrompê-lo e dizer com firmeza “Não, tudo bem. É isso mesmo”, ela abandona a ilusão que alimentava suas expectativas amorosas e morais. O cheque traz consigo a lucidez amarga de que agir corretamente não basta para ser reconhecida com dignidade.

A decisão de Verinha ao final da cena pode ser interpretada como uma recusa consciente aos imperativos éticos da honra estamental, tal como descrita por Axel Honneth (2003).

Segundo o autor, em sociedades hierárquicas, o valor social do indivíduo corresponde à sua adequação a um modelo de conduta atribuído ao grupo de pertencimento:

As propriedades da personalidade pelas quais a avaliação social de uma pessoa se orienta sob essas condições não são, por isso, aquelas de um sujeito biograficamente individuado, mas as de um grupo determinado por status e culturalmente tipificado: é o seu 'valor', resultante por sua vez da medida socialmente definida de sua contribuição coletiva para a realização das finalidades sociais, aquilo por que se mede também o valor social de seus respectivos membros (Honneth, 2003, p. 202).

Verinha expressa a condição de quem tem sua “honra” atrelada à adesão a uma conduta ética exigida das posições subalternas. Espera-se dela uma atitude dócil, feita de contenção e conformidade, virtudes que, embora exaltadas, raramente encontram reconhecimento. A experiência com Maurício frustra a expectativa de recompensa moral, pois mostra que cumprir normas de conduta não garante a ascensão social tão esperada por ela. O retorno a Toquinho decorre da percepção de que a respeitabilidade prometida por Maurício não lhe oferece caminho real de ascensão.

Apesar de reconhecer a dureza do mundo que a cerca, Verinha ainda conserva algo da honestidade que a guiava. O impulso de rasgar o cheque nasce desse resíduo moral, mas esbarra em uma realidade que não recompensa a virtude. A hesitação explicita o embate entre orgulho ferido e necessidade de sobrevivência. Quando desiste de rasgá-lo, a personagem abandona a crença de que vínculos morais ou amorosos bastariam para livrá-la das determinações econômicas e hierárquicas que regem essas relações.

A ação da personagem exprime o que Peter Sloterdijk (2012) identifica como o núcleo do cinismo moderno. O sujeito cínico, segundo a leitura do autor, compreende os mecanismos de dominação cultural e econômica, mas continua a agir dentro deles, movido por conveniência e pela necessidade de adaptação à ordem vigente. O autor denomina “falsa consciência esclarecida”, isto é, uma forma de consciência que internalizou a crítica ideológica e a metaboliza como impotência lúcida:

[...] cinismo é a falsa consciência esclarecida. Ele é a consciência infeliz modernizada, da qual o Esclarecimento se ocupa ao mesmo tempo com êxito e em vão. [...] sua falsidade já está reflexivamente conformada. [...] Agir contra o ‘saber melhor’ é hoje a relação superestrutural em nível global; tal agir sabe-se sem ilusões e, apesar disso, depreciado pelo ‘poder das coisas’ (Sloterdijk, 2012, p. 34).

O convite para “comer um sanduíche”, iniciativa simples e despida de ostentação, reaproxima Verinha do universo popular de Toquinho. Ao contrário de Patrícia, que exigia motéis, champanhes e outros símbolos do consumo ostensivo, Verinha reafirma um *habitus* de classe compatível com o do parceiro. De posse do cheque, sua proposta de encontro permanece nos limites do mundo social que ambos conhecem.

Figura 76 - Verinha mostra o cheque a Toquinho e os dois se abraçam.



Fonte: Captura de tela do filme *Nos embalos de Ipanema* (1979)

Quando Toquinho admite estar sem dinheiro, ele não sente necessidade de mentir ou fingir, como fazia com Patrícia ou André. Diante de Verinha, o personagem pode ser quem é, sem precisar representar um papel para atender expectativas externas e ser aceito por pessoas que não pertencem ao seu círculo social.

Entretanto, a cena também carrega uma tensão sutil. Sabendo da origem do cheque, apresentado como “presente de um amigo”, Toquinho o compara de imediato com o próprio esforço, dizendo que “dá o maior duro” para conseguir algum dinheiro. Demonstra admiração por Verinha, mas faz de si o centro da fala. Sem considerar o que ela pode ter enfrentado para obter aquele cheque, projeta sua experiência como medida de valor. A comparação silencia a dor de Verinha e usa a confiança como instrumento de autoafirmação.

A proposta de Toquinho - “a gente pode descolar uma grana com isso” - retira da cena a aparência de reparação amorosa. O entusiasmo inicial logo se mistura ao interesse pelo dinheiro, e a relação entre os dois retorna à dinâmica da sobrevivência e do ganho fácil. Ambos se veem de volta ao ponto de partida, com a lucidez amarga de quem viu de perto o custo da ascensão social e o preço que ela cobra em silêncio.

Nos embalos de Ipanema encerra a trilogia não oficial das pornochanchadas dirigidas por Antonio Calmon. Ao longo dos três filmes, o cineasta voltou-se de modo recorrente para os conflitos de classe na sociedade brasileira, embora os tenha desenvolvido por caminhos

distintos. Em *Gente fina é outra coisa*, Tadeu interliga os três episódios e conduz o olhar do filme para situações marcadas por humilhação social e desigualdade. Já *O bom marido* acompanha a trajetória de Malu e Afraninho em meio ao erotismo e à sátira de uma burguesia submetida ao capital estrangeiro. Em ambos os casos, a crítica social se desenvolve por meio do humor e do erotismo. No último filme, o foco recai sobre a juventude suburbana e o desejo de ascensão social.

O filme retoma procedimentos presentes nos filmes anteriores, em especial o tratamento conjunto do erotismo e da crítica social, mas confere maior peso dramático à trajetória dos personagens. Toquinho sonha em surfar no Havaí, enquanto Verinha busca ascensão por meio do trabalho. Ambos esbarram em obstáculos que não lhes permitem alcançar esse horizonte. A mercantilização dos corpos constitui um dos núcleos do filme, em uma narrativa centrada nas dificuldades de ascensão social no Brasil. O erotismo se configura como manifestação da prostituição e das relações de troca.

As inserções documentais rompem a linearidade da narrativa e constituem uma das singularidades formais de *Nos embalos de Ipanema*. A trajetória de Toquinho é construída tanto pelas ações mostradas no presente da ficção quanto pelos depoimentos de personagens que conviveram com ele, como a mãe, Verinha, Patrícia, André, Das Bocas, Peixinho e Bia. Nos depoimentos, os personagens comentam suas lembranças sobre Toquinho, bem como fazem observações que alteram continuamente sua imagem perante o público. Com isso, o protagonista nunca se oferece ao espectador como uma imagem coesa, mas como personagem fragmentado por versões parciais e por olhares interessados. O recurso confere ao filme um efeito documental, sem produzir uma verdade objetiva sobre Toquinho, cuja imagem permanece sujeita ao reconhecimento pouco confiável dos demais personagens.

Outro eixo importante está na geografia. O Rio de Janeiro se divide entre espaços de ricos e de pobres, e Toquinho e Verinha só conseguem passar de um a outro sob condições humilhantes. Verinha entra na Zona Sul pelo trabalho de distribuir panfletos de uma imobiliária no semáforo e pela exploração do patrão. Toquinho só tem acesso a esses espaços por meio da dissimulação, da prostituição, do roubo e da farsa de uma identidade social que não lhe pertence. A praia suspende parcialmente as diferenças, mas elas retornam assim que os personagens deixam a areia.

As relações de Toquinho com a mãe, de Verinha com sua mãe e de Patrícia com os pais revelam expectativas distintas sobre a vida adulta. Nos filmes anteriores, o conflito geracional já estava presente. Em *Nos embalos de Ipanema*, ele aparece nos impasses da juventude diante de uma vida adulta cercada por cobrança, responsabilidade e ajuste às normas sociais.

“Sossego”, de Tim Maia, prolonga outro traço do conjunto: o uso de canções brasileiras de forte circulação popular. Em *Nos embalos de Ipanema*, tal repertório convive com referências estrangeiras trabalhadas em registro paródico, visíveis na incorporação do imaginário de *Os embalos de sábado à noite* ao universo juvenil da Zona Sul carioca.

Calmon constrói em André uma figura homossexual mais complexa do que as de *Gente fina é outra coisa* e *O bom marido*. Entretanto, o tratamento do personagem permanece submetido às convenções sociais do período. A ocultação do beijo por meio da revista e o teor paternalista que orienta sua relação com Toquinho apontam nessa direção. Ainda assim, André amplia um campo de representação pouco desenvolvido nos filmes anteriores e traz à narrativa uma dimensão de sexualidade e troca que torna mais complexas as relações sociais encenadas por Calmon.

O desfecho amargo e pessimista de *Nos embalos de Ipanema* sintetiza a visão de Antonio Calmon sobre as contradições sociais, econômicas e culturais do Brasil. O reencontro de Toquinho e Verinha na praia, após o arco narrativo se fechar e os personagens perceberem que estão de volta ao mesmo ponto do início do filme, encerra a trajetória dos dois sem perspectivas de futuro. O filme nega a realização dos sonhos de Toquinho e Verinha e desmonta a promessa de ascensão que move os dois personagens ao longo da narrativa. A frustração dos protagonistas remete, assim, a uma leitura mais ampla do país, em que o desejo de mobilidade social esbarra em uma ordem social rígida, que absorve e devolve os sujeitos ao mesmo ponto de partida.

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

As fichas técnicas a seguir foram elaboradas a partir de dados da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira e de bases complementares de consulta cinematográfica.

Gente fina é outra coisa

Ano: 1977

País: Brasil

Direção: Antonio Calmon

Roteiro: Antonio Calmon, Graça Motta, Nelson Motta, Mauro Rasi, Pedro Carlos Rovai e Leopoldo Serran

Produção: Pedro Carlos Rovai e Adélia Sampaio

Empresa produtora: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.

Duração: 96 minutos

Gênero: Comédia erótica

Elenco principal: Ney Santanna, Maria Lúcia Dahl, Paulo Villaça, Marieta Severo, Louise Cardoso, Milton Carneiro, Selma Egrei, Márcia Rodrigues, Kátia D'Angelo, Carlos Kroeber,

Fonte: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira.

O bom marido

Ano: 1978

País: Brasil

Direção: Antonio Calmon

Roteiro: Antonio Calmon, Armando Costa e Leopoldo Serran

Produção: Pedro Carlos Rovai

Empresa produtora: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.

Duração: 90 minutos

Gênero: Comédia erótica

Elenco principal: Paulo César Pereio, Maria Lúcia Dahl, Renato Coutinho, Nuno Leal Maia, Sandra Pêra, Helber Rangel, Mii Saki, Marineide Vidal, Judy Muller, Flávio São Thiago,

Yoshio Sato, Sérgio Mamberti e Maria Alice Vergueiro

Fonte: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira.

Nos embalos de Ipanema

Ano: 1979

País: Brasil

Direção: Antonio Calmon

Roteiro: Antonio Calmon, Armando Costa, Leopoldo Serran, Pedro Carlos Rovai e Sylvan Paezzo

Produção: Pedro Carlos Rovai e Alceu Massari

Empresas produtoras: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.

Fotografia: Roberto Pace

Montagem: Manoel de Oliveira e Luiz Leitão

Direção de arte: Carlos Prieto

Figurino: Carlos Prieto

Som: Geraldo José, Roberto Leite e Onélio Motta

Duração: 100 minutos

Gênero: Comédia erótica

Elenco principal: André de Biase, Angelina Muniz, Zaira Zambelli, Paulo Villaça, Roberto Bonfim, Selma Egrei, Gracinda Freire, Yara Amaral, Suzy Arruda, Jacqueline Laurence, Mauro Mendonça, Stepan Nercessian e Ronaldo Santos

Fonte: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese examinou as pornochanchadas dirigidas por Antonio Calmon no fim dos anos 1970. *Gente fina é outra coisa*, *O bom marido* e *Nos embalos de Ipanema* foram analisados como filmes que dependem do apelo popular da comédia erótica e, ao mesmo tempo, fazem da própria matéria do gênero um meio de crítica social. A análise mostrou que o cinema de Calmon trabalha com as convenções do gênero sem apagar conflitos de classe, a dependência da elite brasileira diante do capital estrangeiro e as promessas frustradas de ascensão social.

O capítulo dedicado à pornochanchada mostrou que o gênero se estabeleceu, no Brasil dos anos 1970, como manifestação brasileira da comédia erótica em meio ao endurecimento autoritário e às mudanças no mercado cinematográfico. Realizada a baixo custo e sob forte dependência da bilheteria, encontrou público amplo, mas seguiu afastada do conjunto de filmes elevados pela crítica à condição de referência do cinema brasileiro. A recusa crítica se ancorou em juízos de qualidade e em mecanismos de distinção cultural que definiam, no campo cinematográfico brasileiro, quais formas de erotismo e comicidade poderiam ser admitidas. Por isso, o termo “pornochanchada” foi usado como rótulo depreciativo para reunir obras heterogêneas e enquadrá-las em hierarquias de gosto e exclusão simbólica. Os discursos dos realizadores mostram, por fim, que o cinema erótico-popular era defendido como trabalho e como parte da produção nacional, apesar do estigma que pesava sobre o setor.

O capítulo seguinte retomou a discussão sobre cultura de massa em diálogo com Adorno, Horkheimer, Morin e Martín-Barbero. Com Adorno e Horkheimer, o capítulo examinou a incidência da racionalidade industrial sobre a produção cultural e as exigências de padronização e consumo impostas ao cinema comercial. Morin e Jesús Martín-Barbero abriram outra perspectiva de leitura da cultura de massa, compreendida como processo histórico expresso em formas narrativas e na recepção social. A pornochanchada pôde ser pensada fora da ideia de mercadoria degradada ou de sintoma automático de empobrecimento estético. À luz de Morin e Jesús Martín-Barbero, o cinema comercial dos anos 1970 pode ser compreendido como espaço em que a pressão do mercado convive com impasses de linguagem e leituras ásperas da vida social.

Nesse mesmo capítulo, a análise da entrada de Calmon na pornochanchada levou em conta sua formação junto ao Cinema Novo e os embates travados, no início dos anos 1970, com parte daquele repertório. Calmon se volta contra o miserabilismo feito fórmula e contra a solenidade política que servia a um cinema voltado para poucos, tanto na entrevista concedida a Torquato Neto no *Suplemento Plug* quanto nos textos publicados em *O Pasquim* e no

Suplemento Ideias, em resposta a Ivan Cardoso. A defesa de um filme “sem literatices”, capaz de alcançar um público mais amplo, está na base da “pornozangada”, resposta de Calmon a um impasse concreto do cinema brasileiro daquele momento.

A questão da autoria foi pensada a partir do trabalho concreto do diretor. O foco recaiu sobre a atuação de Calmon no cinema comercial, em meio às relações de produção e aos limites de intervenção. Atento ao mercado e à comunicação com o público, Pedro Carlos Rovai garantia aos diretores margem real para alterar o argumento e o encaminhamento dos filmes. Nos projetos que não nasciam inteiramente de sua iniciativa, Calmon podia reescrever cenas e ajustar o tom dos filmes, além de recuperar questões e procedimentos recorrentes em sua obra. Vista como parte do cinema popular, a pornochanchada também pôde ser pensada em termos de autoria. A discussão sobre cultura de massa abriu caminho para superar a separação rígida entre obra autoral e produto industrial. Repetição e fórmula pertencem ao regime industrial e convivem com recorrências formais e escolhas narrativas que tornam um diretor reconhecível. Por fim, a autoria foi situada nas próprias condições de trabalho do cinema popular.

Em *Gente fina é outra coisa*, a crítica à elite e às hierarquias sociais ocorre mediante o erotismo e pela comicidade. Entretanto, a contradição central do filme reside na convivência entre a crítica social e permanências da própria pornochanchada. A inversão dos papéis de gênero, identificada na tese como traço importante da “pornozangada”, encontra no filme um limite claro. A objetificação feminina permanece, assim como o machismo nas dinâmicas entre homens e mulheres, porque certas escolhas de roteiro preservam padrões da pornochanchada que Calmon procurava superar. A virgindade de Cecília é um dos pontos em que o filme mais claramente se divide. De um lado, o enredo a conserva como valor moral e familiar, em torno do qual se exerce a vigilância do corpo feminino. De outro, a própria personagem usa a suposta virgindade como recurso de jogo sexual dentro do código moral burguês que vigia o corpo feminino. Questões como a impunidade das elites, a inversão dos papéis femininos e a misoginia no cinema brasileiro estão presentes nas entrevistas de Antonio Calmon e dialogam diretamente com o filme. Paralelamente, a utilização de Odair José e Wando incorpora a canção como parte ativa da narrativa. Permanece, por fim, uma visão amarga da sociedade brasileira, rigidamente estratificada e sem horizonte de superação.

O bom marido recupera traços já visíveis em *Gente fina é outra coisa* e os leva a um grau maior de acidez. A paródia retorna como recurso importante, da aproximação com O pecado mora ao lado à ceia burlesca que coloca Fassbinder no centro da mesa como figura grotesca do capital estrangeiro. Aqui, ela se dirige à elite brasileira entreguista, rendida ao investidor internacional e disposta a transformar o país em negócio privado. O apelo popular

do filme participa da crítica à submissão ao capital externo e à dependência econômica, tanto no encadeamento farsesco dos empreendimentos de Afraninho, sempre à procura de um novo parceiro externo, quanto na trilha “do pop pra cá”, em que Grace Jones, David Bowie e As Frenéticas dão ao filme um acabamento pop e comercial sem eliminar o teor satírico. O filme também preserva outro traço importante de Calmon, pois o impulso crítico convive com impasses internos. Isso se vê no tratamento da homossexualidade por meio de Carlinhos, cuja presença abala a autoridade paterna e põe em crise a masculinidade burguesa, mas ainda é cercada por estereótipos e agressões verbais. *O bom marido* recupera procedimentos de *Gente fina é outra coisa* e mantém um traço central de Calmon: a crítica social avança sem apagar as permanências e os limites da própria pornochanchada.

Em *Nos embalos de Ipanema*, a experiência urbana é o centro da crítica social. O conflito acompanha a circulação pela cidade e as fantasias de mobilidade social de uma juventude suburbana sem lugar entre subúrbio e Zona Sul. A paródia permanece, agora em diálogo com *Os embalos de sábado à noite*, mas voltada para o contraste entre o imaginário do glamour e a experiência concreta de exclusão vivida por Toquinho e Verinha. Ipanema, a praia, a boate e o Havaí formam a imagem de um mundo desejado, sempre distante, e o trânsito entre subúrbio e Zona Sul confirma as distâncias sociais. Os depoimentos misturam ficção e testemunho e acentuam o caráter híbrido do filme. A prostituição e a erotização dos corpos dizem respeito ao trabalho e à sobrevivência em um quadro de poucas possibilidades de ascensão social. *Nos embalos de Ipanema* apresenta a visão pessimista de Calmon sobre os conflitos de classe e a mobilidade social no Brasil do fim dos anos 1970 a partir da juventude suburbana e da experiência urbana.

A música constitui uma recorrência importante no conjunto dos três filmes, nos quais Calmon recorre a um repertório amplamente difundido pela cultura de massa dos anos 1970. A seleção musical percorre diferentes vertentes da música brasileira e do pop internacional, sem estabelecer hierarquias entre repertórios de prestígio e manifestações de grande circulação popular. As canções caracterizam os personagens e os ambientes sociais em que estão inseridos. Em *Gente fina é outra coisa*, Odair José e Wando dão expressão musical ao universo dos empregados e às relações de classe que atravessam o filme. *O bom marido* recorre a Grace Jones e David Bowie para dar o tom cosmopolita do universo da elite, enquanto As Frenéticas levam para o filme o deboche da cultura popular urbana. “Sossego”, de Tim Maia, acompanha o percurso de Toquinho em *Nos embalos de Ipanema* e seu desejo de liberdade, sempre limitado pelas condições materiais de sua vida. A escolha desse repertório musical nos três filmes

permite reconhecer a trilha sonora como um aspecto relevante do trabalho de Calmon no período.

Os limites deste trabalho são claros. O recorte concentrado em três filmes dirigidos por Antonio Calmon entre 1977 e 1979 permitiu aprofundar a análise de um núcleo preciso, mas deixou em segundo plano a comparação sistemática com outros diretores e com outras fases da pornochanchada. Materiais de recepção, exibição e censura também ficaram fora do centro da pesquisa, embora pudessem ampliar a compreensão histórica do gênero. O mesmo vale para a trajetória posterior de Calmon e para a participação de produtoras, circuitos exibidores, crítica de imprensa e público no percurso comercial de seus filmes. A tese contribui para tratar a pornochanchada como objeto relevante para compreender as relações entre cinema comercial, autoria e crítica social no Brasil do fim dos anos 1970. A pesquisa também permite comparações com outros realizadores e estudos voltados à recepção dos filmes, além de desdobramentos sobre trilha sonora e gênero no cinema brasileiro do período.

FONTES DE SITES, JORNAIS E REVISTAS

A vingança da pornochanchada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 25 set. 1977, p. 7.

ALENCAR, Miriam. Antonio Calmon não faz pornochanchadas. Faz comédias eróticas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 28 jun. 1978, p. 02.

BERNARDET, Jean-Claude. Ela - a pornochanchada - dá o que eles querem? **Movimento**, São Paulo, ano 1, n. 29, 19 jan. 1976, p. 18.

CALMON, Antonio. Capitão Bandeira é o filme do pulá. Bate-papo com Torquato Neto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Suplemento Plug, 19 jun. 1971.

CALMON, Antonio. A nova proposta de Antonio Calmon. Entrevista concedida ao **Estado de Minas**. **Estado de Minas**, 25 out. 1977.

CALMON, Antonio. No que você põe na lata, vira goiabada. Perspectivas gerais para o cinema brasileiro na década de 1970. **O Pasquim**, n. 133, 18-24 jan. 1972, p. 15.

CALMON, Antônio. Pau no burro. *Jornal Nacional*. Domingo Ilustrado. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1972. Apud: PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980. p.146.

CANNITO, Newton; TAKEDA, Marcos. A vingança da pornozangada. In: GUIMARÃES, Beto (ed.). **Diretores brasileiros: Antonio Calmon**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Educine, 2003.

CANNITO, Newton; TAKEDA, Marcos. Gênero e contestação no cinema de Antonio Calmon. In: GUIMARÃES, Beto (ed.). **Diretores brasileiros: Antonio Calmon**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Educine, 2003.

CARDOSO, Ivan. Mixagem alta não salva burrice. **Última Hora**, Geleia Geral, 11 jan. 1972.

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. **Revista Filme Cultura**, Brasília, v. 6, n. 24, p. 125-127, jan./mar. 1977.

DIEGUES, Carlos; ROCHA, Glauber; ANDRADE, Joaquim Pedro de; HIRSZMAN, Leon; FARIA JR., Miguel; SANTOS, Nelson Pereira dos; LIMA JR., Walter. Manifesto Luz e Ação. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 22-23, jan./mar. 1979. Publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC). Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/memorias/index.php/caderno-cultural/117-cinema-novo-manifesto-luz-e-acao>? Acesso em: 17 abr. 2026.

FERREIRA, Jairo. Chanchada: Konjoca e Canão contra a pornô. **Folha Ilustrada, Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 jan. 1977. Caderno Ilustrada. Domingo.

FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. **Fiesta Cinema**, São Paulo, ano 1, n. 1, ago. 1978.

FERREIRA, Jairo. Os embalos de Calmon, do surf à prostituição. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 5º Caderno, domingo, 3 jun. 1979, p. 57.

FRIEDMAN, Liba. O pensamento dos reis da pornochanchada. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, 27 maio 1979, p. 12.

O cínico Calmon e a comédia pornozangada. Entrevista. **Jornal da Tarde**, 4 out. 1977.

ORMOND, Andréa. Biografia entrevista - Antonio Calmon. **Estranho Encontro**, 18 dez. 2012. Disponível em: <https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>. Acesso em: 17 abr. 2026.

ORMOND, Andrea. Sobre conclusões óbvias. **Estranho Encontro**, 20 abr. 2007. Disponível em: <https://estranhoencontro.blogspot.com/2007/04/sobre-concluses-bvias-ensaio.html>. Acesso em: 17 abr. 2026.

PEREIRA, Miguel. Bonitas e gostosas. **O Globo**, Segundo Caderno, 20 fev. 1979, p. 33.

PEREIRA, Miguel. O bem dotado - o homem de Itu. **O Globo**, Segundo Caderno, 13 set. 1978, p. 37.

Perfil de um diretor - Fauzi Mansur. **Revista Close up**, São Paulo, ano II, n. 6, 1976, p. 54. Disponível em: <https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/edicao6/edicao6#page/54>. Acesso em: 17 abr. 2026.

Perfil de um diretor - Mozael Silveira. **Revista Close up**, São Paulo, ano II, n. 7, 1976, p. 60. Disponível em: <https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/edicao7/edicao7#page/60>. Acesso em: 17 abr. 2026.

PORTINARI, Maribel. Chega de ouvir, os brasileiros querem é ver: Emmanuelle, O último tango etc. vem aí. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1979.

Reflexões de Claudio Cunha, um novo campeão de bilheteria do cinema brasileiro. **Revista Close up**, São Paulo, ano III, n. 16, 1977, p. 11-14. Disponível em: <https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/edicao1977-16/edicao#page/11>. Acesso em: 17 abr. 2026.

Roberto Mauro fala de seus últimos filmes, da pornochanchada e de seus grilos. **Revista Close up**, São Paulo, ano II, n. 6, 1976, p. 42-43. Disponível em: <https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/edicao6/edicao6#page/43>. Acesso em: 17 abr. 2026.

ROVAI, Pedro Carlos. [Entrevista]. **Revista Close up**, ano II, n. 6, 1976, p. 24-26. Disponível em: <https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/edicao6/edicao6#page/25>. Acesso em: 17 abr. 2026.

SANTOS, Luiz Gonzaga dos. Jairo Carlos “Pintando o sexo.” **Revista Close up**, São Paulo, ano III, n. 14, 1977, p. 43-46.

SILVA, Aguinaldo; COSTA, Adão. Ao contrário de outros cineastas, ele não teme seu lado guei. **Lampião**, jun. 1979, p. 10-11. Entrevista com Antonio Calmon sobre *Nos embalos de Ipanema*.

Nos embalos de Ipanema: um viva à saúde. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 14 maio 1979. Segunda-feira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ABREU, Nuno César. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. São Paulo: Alameda, 2012.

ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural - o iluminismo como mistificação das massas. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da cultura de massa**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; MORELLI-MENDES, Cleber. Política pública cultural - Embrafilme como desenvolvimento da cinematografia brasileira. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 170-184, 2014. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/196>. Acesso em: 17 abr. 2026.

ALMEIDA, Guilherme Fumeo. **A política do cotidiano nas pornochanchadas: construções fílmicas de relações interpessoais durante a ditadura civil-militar brasileira**. 201. f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/230829/001132536.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 abr. 2026.

ALMEIDA, Guilherme Fumeo; ROSSINI, Miriam de Souza. *Individualismo, objetificação e ascensão social em *Nos embalos de Ipanema**. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 51, p. 1-21, 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/208642. Acesso em: 25 abr. 2026.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara - o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil 4 - contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ALVES, Valéria Aparecida. **“Desafiando o coro dos contentes” - Torquato Neto e a produção cultural brasileira nas décadas de 1960-70.** 2011. 329 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12677>. Acesso em: 17 abr. 2026.

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal.** São Paulo: Globo, 2009.

AMÂNCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado - os anos Embrafilme.** Alceu, n. 15, jul./dez. 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: 17 abr. 2026.

AUGUSTO, Celina Vivian Lima. **O gênero cinematográfico *commedia all'italiana* - uma proposta de estudo.** 2014. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-24102014-164441/publico/2014_CelinaVivianLimaAugusto_VOrig.pdf. Acesso em: 17 abr. 2026.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme.** Campinas, SP: Papirus, 2017.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BARROS, Myriam Lins de. **Autoridade e afeto: avós, filhos e netos na família brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

BERGSON, Henri. **O riso.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORDWELL, David; Thompson, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL. Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 12 set. 1969. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 nov. 2025.

BRASILEIRO, Marcus Vinícius Câmara. **Torquato Neto na Geleia Geral brasileira**. Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, n. 2, e5, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74653/51776>. Acesso em: 17 abr. 2026.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo na modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. 73 p. (Coleção Primeiros Passos, 136).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: volume 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. Berkeley: University of California Press, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DA MATTA, Roberto. **Você sabe com quem está falando?: estudos sobre o autoritarismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DE LAURETIS, Teresa. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. London: The Macmillan Press; Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DEJOURS, Christophe. **A loucura do trabalho: estudo de psicopatologia do trabalho**. São Paulo: Cortez Oboré, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questões colocadas ao fim de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIEGUES, Carlos. **Vida de cinema - antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. (FGV de Bolso, Série Filosofia).

DURKHEIM, Emile, **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DYER, Richard. **Now you see it: studies in lesbian and gay film**. London; New York: Routledge, 2003.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

ESCOHOTADO, Antonio. **História elementar das drogas**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Antígona, 2004.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano - uma leitura**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1996.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta**. São Paulo: Elefante, 2019.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Pioneira, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

FUNG, Richard. Looking for my penis: the eroticized asian in gay video porn. In: WU, Jean Yu-wen Shen; SONG, Min (ed.). **Asian American Studies: A Reader**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

GAMO, Alessandro Constantino. **Vozes da Boca**. 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://1ecc43507c.clvaw-cdnwnd.com/2eb9931fb1b91b0a57f266bbd5bd443a/200000193-4b1524c0ed/Vozes%20da%20Boca%20TESE.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2026.

GAMO, Alessandro, ROCHA, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão; Sheila, Schvarzman (org.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

- GATTI, André. *Embrafilme: cinema brasileiro em ritmo de indústria*. In: GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 11-88. (Cadernos de Pesquisa, v. 6). Disponível em: <https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/embrafilme.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2026.
- GATTI, André. Oswaldo Massani. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.
- GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber com entradas na área política e da cultura)**. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984. p. 223-244. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2026.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere, volume 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- HOCQUENGHEM, Guy. **Homosexual desire**. Londres: Allison & Busby, 1978.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- JEFFRIES, Stuart. **Grande hotel abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens**. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. European Perspectives. New York: Columbia University Press, 1982.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperança em declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, do original *La production de l'espace*. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000. Primeira versão: fev. 2006. Disponível em: https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf. Acesso em: 17 abr. 2026.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARIE, Michel. **A nouvelle vague e Godard**. Tradução de Eloisa A. Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011.

MARINI, Ruy Mauro. Dialética da dependência. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 9, n. 3, p. 325-356, dez. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323440310_Dialetica_da_Dependencia. Acesso em: 17 abr. 2026.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1. (Coleção Os Economistas).

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. **O significante imaginário - psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLES, Abraham. **O kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MORAES, Gabriel da Silva. **O anjo maldito: o cinema popular de Antonio Calmon durante a ditadura militar (1969-1981)**. 2024. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/17761/1/gabrieldasilvamoraes.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2026.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/100277>. Acesso em: 17 abr. 2026.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 355-371.

NAPOLITANO, Marcos. **1964 - História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro - a pornochanchada em perspectiva histórica**. 2015. 350 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23336>. Acesso em: 17 abr. 2026.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 17 abr. 2026.

PRADO JUNIOR, Caio. **A cidade de São Paulo: geografia e história**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

ORTIZ RAMOS, José Mario. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SELIGMAN, Flávia. **O “Brasil é feito de pornô” - o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares**. 2000. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001092131>. Acesso em: 17 abr. 2026.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Tradução de Marcos Santarrita. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVEIRA, Rafael Gavião da; CARVALHO, Francione Oliveira. Embrafilme x Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. **Aurora – Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulo, v. 8, n. 24, p. 73-93, maio 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/24616/19502>. Acesso em: 24 nov. 2025.

SIMÕES, Inimá. Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, Guido (org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cinema**. Paris: Ed. Aubier, 1985.

STERNHEIM, Alfredo (org.). **Cinema da Boca - dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso).

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOHILL, Cathal; TOMBS, Pete. **Immoral tales: European sex and horror movies 1956–1984**. New York: St. Martin’s Griffin, 1995.

VEBLEN, T. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições**. Tradução de Olívia Krähenbühl; apresentação de Maria Hermínia Tavares de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os Economistas).

VELHO, Gilberto. **Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte, um culto moderno - o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.