

Cinema e ofício do historiador: As possibilidades multifacetadas de pesquisa a partir do estudo de caso do longa-metragem *A dama do Lotação* (1978)

Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis, PUC-RS¹

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a pluralidade teórico-metodológica do cinema como objeto e fonte do ofício do historiador, por meio do estudo de caso do longa-metragem *A dama do Lotação*, lançado em 1978, e de suas críticas cinematográficas, dispostas em três jornais cariocas, sendo eles o *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias* e o *Jornal Movimento*. Objetiva-se também debater a forma como essa geração intelectual percebeu a produção e a circulação do cinema nacional como mecanismo de resistência e de conscientização da nação.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica. Cinema brasileiro. Cultura Visual. *A dama do Lotação*.

Abstract

This work suggests a reflection towards the theoretical-methodological pluralism of cinema as an object and source of historian's occupation, through a case study of the feature film *A dama do lotação*, released in 1978, and its cinematographic critiques, arranged in three Rio de Janeiro newspapers, including *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, and *Jornal Movimento*. The paper also aims to discuss how this intellectual generation perceived both production and circulation of brazilian cinema as a mechanism of resistance and self-awareness of the nation.

Keywords: Film critic. Brazilian cinema. Visual Culture. *A dama do Lotação*.

Pelo estabelecimento de uma Cultura Visual: Considerações iniciais

Os objetos oriundos da relação cinema-história, embora estejam presentes em uma vasta produção historiográfica, sofrem ainda com sérios problemas de metodologia e de desvalorização no ofício do historiador em decorrência principalmente da herança positivista e do uso de documentos oficiais. O esforço movido pela primeira geração dos *Annales* foi responsável por novas considerações epistemológicas e possibilidades de pesquisa através da interação com diferentes áreas do conhecimento. Nesse viés, a História Cultural e/ou a Nova História Cultural proporcionaram uma significativa mudança de eixo na produção acadêmica, a partir dos anos 1990, no Brasil (PESAVENTO, 2003, p. 11)². Traçar um estudo sob esses paradigmas garante, portanto, um novo tratamento à fonte, viabilizando que enxerguemos as

¹ Graduada e Mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2015 e 2018, respectivamente), doutorado em andamento pela mesma instituição.

² Embora desde 1960 o campo do historiador já tivesse registrado um alargamento de possibilidades teórico-metodológicas herdadas pelos *Annales*, a cultura passa a ser interpretada como um conjunto de significados construídos e compartilhados pelos indivíduos, a fim de estabelecer possíveis sentidos sobre o mundo e a sociedade. Conforme a autora, ela é também uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, possuindo já um significado e uma apreciação valorativa (PESAVENTO, 2003, p. 15).

práticas culturais como um indício da sociedade que as produziu e as consumiu, e, talvez o que suscita mais discussão como mecanismo de representação, o contexto em que estas imagens estariam inseridas.

Em função do constante bombardeamento atual de imagens a que estamos submetidos pela massificação da televisão, das redes sociais, da internet e da facilitação da fotografia por aparelhos celulares, fez-se necessário que repensássemos novos mecanismos para compreensão dessas imagens. Assim, surgiu, em 1990, nos Estados Unidos, o seminário chamado “Cultura Visual”, estimulando o questionamento crítico acerca da maneira como o indivíduo enxergava o mundo e as novas formas de circulação do visual. Segundo Mirzoeff (2003):

Ahora surge la necesidad de interpretar la globalización pós-moderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en e los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. (MIRZOEFF, 2003, p. 19).

O autor tenta esclarecer, no decorrer da obra *Una introducción a la cultura visual* (MIRZOEFF, 2003), a noção de que, principalmente na pós-modernidade, a visualidade é a grande responsável pela distinção de um período histórico para o outro. No interior da “cultura visual”, o sentido não está intimamente ligado aos objetos, mas nas relações humanas. Desse modo, caberia ao historiador desvincular-se do uso das imagens como meras ilustrações e observar para além do *visível* (as práticas, hábitos e artefatos), se lançando ao *não visível* (as trocas entre o visual e os indivíduos em determinado recorte temporal).

Esses pressupostos podem significar, na prática, um campo a ser aprendido conforme avançamos em nossas pesquisas, isso porque as disciplinas ministradas nos cursos de graduação e pós-graduação em História tendem a utilizar o mesmo recurso metodológico para os diversos tipos de imagem³ ou depositá-las em slides recheados dos mais diversos conteúdos. Nesse sentido, o presente estudo busca estabelecer sugestões e um estudo de caso, a fim de demonstrar uma das diversas potencialidades do uso do cinema enquanto objeto e fonte. Esse esforço é o resultado de um recorte dentro da minha dissertação de mestrado (FALAVIGNA, 2018), na qual me propus a analisar a crítica cinematográfica do gênero pornochanchadas⁴ a partir da imprensa carioca, entre 1975 a 1979, e enfrentei dificuldades

³ Com exceção as disciplinas que se dedicam exclusivamente a debates teórico-metodológicos sobre usos, possibilidades e pesquisa sobre o Visual.

⁴ Aproprio-me do conceito de gênero descrito por Nune César Abreu (2002), no qual sugere que no interior das pornochanchadas existiu um abrigo de estilos diversos, ainda que seguisse um “padrão” característico comum.

metodológicas, precisando recorrer a várias outras áreas do saber. Compartilhando as informações que obtive no processo, o trabalho de outros historiadores e colegas de pesquisa será facilitado e inovador.

A construção do cinema enquanto possibilidade de pesquisa para os historiadores, segundo Barros e Nóvoa (2012), surgiu quando os longas-metragens passaram a representar e/ou a remeter períodos históricos, apesar de os esforços para sua legitimação ocorrerem após a década de 1970. Os conceitos de “representação” e de “construção imagética” passaram, assim, a acompanhar nosso ofício se entendermos esse objeto como uma expressão cultural interligada a um circuito comunicacional de determinados contextos, garantindo, dessa maneira, que o espectador consiga estabelecer relações entre as narrativas presentes em cena e a temática e o conteúdo do filme. Esse processo não acontece de maneira individual, mas se constrói e é difundido no coletivo, projetando e criando diferentes práticas sociais (VALIM, 2012). Isso porque

O cinema além de testemunho de formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações e propõe modelos. Sendo assim, investigar os meios pelos quais os filmes buscam induzir e identificar as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade. A resistência aos significados e mensagens dominantes pode favorecer novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados (VALIM, 2012, p. 185).

O autor José Mario Ortiz Ramos, em seu livro *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70* (RAMOS, 1983), sugere dois possíveis usos do cinema: o primeiro, fundamentado na tradição semiótica, como ponto de partida para uma análise estrutural da obra; e o segundo – que fundamentará nosso estudo de caso –, referente a perceber a produção, a circulação e o consumo de longas-metragens e de todo material que possa o envolver (cartazes de divulgação, bibliografias de atrizes, atores, diretores etc) como um bem simbólico, a partir do qual poderemos traçar condições políticas e sociais envolvidas. Dito isso, os filmes e o entorno no qual eles se inserem já se configuram, sozinhos, por sua riqueza documental, mas deixam o convite aberto para novas potencialidades sempre que o historiador se sentir à vontade para se apropriar deles em suas pesquisas de novas fontes com o objetivo de estabelecer na prática uma leitura ampla e pluralista de seu objeto.

Embora essas questões teóricas se configurem repetitivas àqueles que já trabalham com cinema, é válido trazer algumas considerações gerais sobre o uso dessa possibilidade para nosso ofício. Para isso, elaborei uma pequena “*checklist*” a ser realizada antes e durante o processo de escrita:

- Perceber presença ou não de agências financiadoras no período pesquisado e se elas contemplam nosso objeto;
- Estudar visibilidade dada ou não aos filmes analisados nos jornais e revistas, não esquecendo que, assim como o diretor seleciona o que irá aparecer em cena, a imprensa também se utiliza de valores notícias⁵ específicos;
- Criar uma ficha técnica, a fim de sintetizarmos informações durante e após a análise fílmica;
- Estabelecer as mesmas diretrizes de observação para diferentes análises fílmicas e, caso utilizarmos outra fonte, fazer o mesmo procedimento;
- Trabalhar com mais de um filme para enxergar tendências e/ou diálogos com outros gêneros já produzidos.

Após esses cuidados iniciais, o objetivo deste estudo é trazer um exemplo prático do uso do cinema enquanto possibilidade de pesquisa e, para isso, foram necessárias algumas escolhas metodológicas. Conforme ressaltado anteriormente, esse recorte é originário da minha dissertação de mestrado e, portanto, me proponho compreender os principais debates no interior das críticas cinematográficas, dispostos em três jornais cariocas referentes ao longa-metragem *A dama do Lotação*, lançado em 1978. Isso significa reconhecer que as potencialidades cinematográficas ultrapassam o campo da análise fílmica. Embora esta seja fundamental para o estudo minucioso da construção estética de uma ou mais obras, ela deixa às margens importantes informações sobre o sistema e sobre o contexto de produção no qual as obras se inserem.

Nesse sentido, no corpus documental dessa pesquisa, lanço mão da análise de três jornais cariocas, sendo eles o *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias* e o *Jornal Movimento*, não como forma a completar o longa-metragem *A dama do Lotação* (1978), mas ser um veículo de comunicação que contextualiza e forja uma leitura própria do período analisado, a partir de critérios de noticiabilidade previamente definidos pelo corpo editorial. Portanto, os

⁵ O ofício dos jornalistas é sempre orientado por uma série de pressupostos para a construção de seus textos, geralmente fornecidos pelo próprio espaço que trabalham. São a partir dos *valores notícias* e dos *critérios de noticiabilidade* que estes profissionais compartilham empiricamente o que irá virar notícia ou não. Esse mecanismo de seleção não é engessado e tende a se alterar conforme o contexto histórico-político, compromisso ideológico do jornal/revista e ao público que se pretende direcionar seu conteúdo (TRAQUINA, 2008, p. 31).

estudos das críticas cinematográficas informam sobre as práticas discursivas da geração intelectual que a produz e dão subsídios para algumas hipóteses sobre como essa se relacionou e se inseriu nos debates do período. Para isso, busquei na linguística elementos da Análise do Discurso e Conteúdo para compreender as falas desses críticos, e na comunicação a representatividade que cada um dos jornais possuía na imprensa do período.

Contexto sócio-político, erotismo e críticas cinematográficas

Conforme Ridenti (2014), as décadas de 1960 e 1970 significaram, no Brasil, o período de maior convergência cultural e política. Gerações intelectuais se muniram de uma “autocrítica da modernidade” e buscaram construir um projeto de brasilidade, capaz de responder ao resto do mundo *quem éramos nós* e *o que queríamos* com isso⁶. Os debates giraram em torno da necessidade de conscientizar a nação, recusando a ordem social latifundiária e a nostalgia sobre comunidades “pré-capitalistas”. O cenário se altera quando, por questões de sobrevivência após o Golpe Civil-Militar, esse setor engajado precisou procurar novos segmentos de atuação e espaços para seu ativismo, se deslocando, assim, para universidades e para a imprensa, por exemplo.

Os diferentes projetos de brasilidade que compõem os anos de exceção, entre resistências e investidas de artistas e intelectuais, garantiram um mecanismo propício para o desenvolvimento cultural, a partir de uma série de políticas públicas implementadas, por exemplo, pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine) e, mais tarde, pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que visavam promover, regularizar e criar reservas de mercado aos filmes brasileiros. Esses investimentos no cinema nacional viabilizaram aos pequenos e grandes produtores o escoamento de produção, o que significou, para o período, o aumento de longas-metragens que explorassem a questão da sexualidade – fosse por pretensões estéticas, fosse por lucro.

O uso do elemento erótico-pornográfico pelo cinema surge a partir da apropriação sobre a fantasia e sobre o imaginário para suprir as *ausências* físicas e materiais do ato sexual em si no espectador. Ao assistir uma comédia erótica, por exemplo, o espectador não está consumindo o sexo, mas uma representação simbólica dele articulada e nutrida por fetiches e desejos. Segundo Sontag (1987), a obscenidade presente nestes gêneros cinematográficos dialoga com fatores psicológicos e sociais coletivos:

⁶ Ver mais em: NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

O erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia e se realiza plenamente no terreno da ficção. O exagero pornográfico, por vezes, prenuncia o erótico, e talvez seja melhor compreendido se referido ao universo da imaginação, onde o excesso pode se constituir na essência de sua mensagem (SONTAG, 1987, p. 62).

O erótico-pornográfico opera, por conseguinte, no “psicológico” humano uma vez que incita e abastece – mesmo que secretamente – o convite ao prazer suprimido pelos mais diferentes valores morais. Diante disso, observei que, durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), houve uma severa tentativa de administrar a produção referente ao sexo, gerando assim, uma publicidade orgânica e estimulando ainda mais a criação de códigos ligados à perversão. Os gêneros cinematográficos que se apropriaram de elementos eróticos e/ ou pornográficos como um mecanismo de representar a sociedade nesse período foram acusados de ruir a moral e a família brasileira, de gerar sentimentos de ódios generalizados e de incentivar o aumento da criminalidade (SIMÕES, 1999). O debate cômico, melancólico e sensual proposto no longa-metragem que em breve será analisado compõe, nesse viés, um dos vários problemas vistos pelos censores ao tratar o dispositivo sexual e o imaginário social.

Os críticos de cinema, enquanto mediadores da relação filme e espectador, compartilhando esses mesmos sistemas de valores, passaram a construir leituras sobre cinema erótico. Essa geração, educada a partir das sensibilidades das ondas cinematográficas vindas principalmente da Europa, por exemplo, com a Nouvelle Vague e Nuevo Cine Español, se identificou com a *estética da fome* e com representações engajadas sobre corpo e sexo. Conforme destaque em breve, isso se tornou um problema para filmes que não faziam discursos abertamente políticos, devido ao fato de não corresponderem ao ideal “legítimo” que esses intelectuais almejavam vincular na imagem de produto nacional.

Conforme Pires (2015), no filme *A dama do Lotação* existe uma montagem que claramente privilegia a exposição do corpo da personagem Solange, que se constrói na trama como objeto de desejo masculino a partir de um apelo voyeur típico dos anos 1980. O “típico”, nesse caso, refere-se às pornochanchadas, gênero cinematográfico que se tornou sucesso de bilheteria entre os anos de 1969 e 1982, que foi produzido principalmente em São Paulo e estava dedicado a representar as conquistas amorosas, as virgens colegiais, o adultério e as viúvas fogosas sempre por meio do dispositivo erótico (ABREU, 1996). O longa-metragem foi acusado de exageradas cenas de sexo e, por isso, foi veemente tratado com repúdio - tanto pela censura quanto pelos críticos cinematográficos.

Nesse período, o Brasil, submetido a um Governo assegurado por uma série de repressões e de controles sociais, vendia, com um cuidado propagandístico, a noção de uma democracia militar. Isso garantiu para os gêneros que vincularam representações simbólicas do sexo um paradoxo entre proibi-las e fomentá-las. Ou seja, mesmo que sofressem uma série de cortes, os longas-metragens eram liberados para o público e para exportação, criando assim um *espaço de negociação* entre diretores, produtores e censores. Cabe destacar, nesse sentido, que esses filmes com tematização de um sexo “ingênuo” se constituem como produtos próprios, datados dessas conturbadas relações entre moral, bons costumes e subversão. Com o final da Ditadura Civil-Militar, o deslocamento e a alteração nos propósitos das gerações críticas e a penetração da pornografia explícita estadunidense, exemplos como *A dama do Lotação* tornaram-se anacrônicos.

Estudo de Caso: “A dama do Lotação”, 1978

Produzido com o capital investidor da Embrafilme, o diretor Neville D’Almeida lançou o longa-metragem *A dama do Lotação* em 1978, a partir de uma adaptação do conto, de mesmo nome, de Nelson Rodrigues, disposto na coluna diária *A vida como ela é*, do *Jornal Última Hora*, publicada entre os anos de 1951 a 1961. Conforme consta na “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016”, disponível no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o filme é o quarto filme brasileiro com maior bilheteria até 2016. Como já citado anteriormente, o objetivo desse estudo de caso é compreender como as críticas cinematográficas perceberam *A dama do Lotação*. Observei, neste sentido, dois tratamentos distintos: a expectativa pelo seu lançamento e a frustração ao compará-lo com o gênero pornochanchada.

A narrativa é construída a partir do casamento entre Solange (Sônia Braga) e Carlinhos (Nuno Leal Maia), o qual serve não só para apresentar o espaço físico, Rio de Janeiro capital, mas também para, através do diálogo entre os personagens, anunciar ao espectador que se tratava de um matrimônio entre membros de tradicionais famílias cristãs burguesas, na qual o casamento era o único espaço legítimo para o sexo (HUSZAR, 2015, p. 82). A virada no longa-metragem ocorrerá na noite de núpcias, na qual Carlinhos, impaciente com a “consumação” de seu casamento estupra sua noiva:



Figura 1: Cena de estupro Solange, A dama do lotação (1978). Início/fim: cerca de 12min36s/14min52s decorridos do longa-metragem.

A primeira representação simbólica de sexo é composta pela violação do corpo da personagem, com duração de quase três minutos, filmada em *plongée* destacando a nudez de Carlinhos e Solange; seguidos de um *travelling*, em primeiro plano, que acompanha, dos pés a cabeça, a resistência, o choro e os gritos dela ao tentar se soltar de seu parceiro. Para a trama, essa cena se torna singular, pois é nela que o espectador compreende que as relações sexuais para Solange ficam no limite do pecado, do sujo e do imoral, principalmente após sua fala: “[...] eu não quero sujar meu amor com sexo!”.

Os minutos seguintes mostram a personagem buscando respostas a sua aversão ao sexo, primeiro em uma consulta com seu analista e, depois, em uma visita à Matilde (Yara Amaral), amiga da família, a qual a sugere que “[...] às vezes, quem não se dá bem com um homem, se dá bem com outro ou outros”. No decorrer dessa fala, se observa a *virada* de Solange, partindo para a experimentação de sua sexualidade ao assumir seus atributos de *femme fatale* e ir, diariamente, até um ponto de micro-ônibus, subir na condução e procurar um novo parceiro para transar. Segundo Pires (2015), o longa-metragem, a partir desse momento, começa a explorar uma sexualidade desenfreada em um ambiente urbano, dividido entre o gozo sexual fora do casamento e o amor casto com o marido, uma mistura de prazer e culpa. Em relação a isso, é importante salientar que poucas serão as cenas em que Carlinhos irá aparecer novamente: desse recorte em diante, as figuras masculinas com maior atenção se reduziram aos amantes da personagem.



Figura 2: Propaganda do filme na sessão “Estréias da semana”, no Jornal do Brasil, Ed. 00021, Caderno B, 29 de abril de 1978, p. 8.

Nesse cartaz publicitário, faz-se menção à terceira semana seguida de “sucesso” de bilheteria, notificando o possível espectador de que se refere a um filme colorido e reforçando a questão do longa-metragem se tratar de uma adaptação de Nelson Rodrigues com canção-tema de Caetano Veloso, a qual ganha diferentes tempos a cada nova cena de traição (acelerada ou desacelerada) estabelecendo um código com o público que assiste:

Todo homem, todo lobisomem sabe a imensidão da fome que tem de viver
 Todo homem sabe que essa fome é mesmo grande
 Até maior que o medo de morrer
 Mas a gente nunca sabe mesmo
 O que quer uma mulher
 (Caetano Veloso, Pecado Original, 1978).

Foi perceptível para mim que a canção-tema questionou os desejos das mulheres, provavelmente pelo período em que foi gravada, acompanhando, assim, a ascensão de movimentos feministas, que, pela postura recorrente da personagem Solange, acompanharam simbolicamente os limites do puro/impuro e sua relação conturbada com sexo. Ela mesma, Solange, recebeu dois tratamentos diferentes pelos três jornais analisados:

anterior à estreia, foi aguardada com expectativa e, após isso, foi tida como ponto alto da trama, acompanhada de uma cobrança pela resposta da pergunta “o que queria uma mulher?”, visto que o longa-metragem em muito se preocupou em exibir o corpo feminino. Nas páginas do Jornal do Brasil, o crítico de cinema Flávio Marinho afirma que a narrativa tratou do corpo de Sônia Braga como um objeto da “alegria do público latino-americano”:

Até o belo tema musical composto por Caetano Veloso é tão repetidamente usado quanto o corpo de Sônia Braga. E ambos acabam desperdiçados. Porque é justamente no uso e abuso do talento físico da atriz que o filme se trai: na busca do erotismo, consegue, depois de algum tempo, ser apenas uma ducha fria. A proposta aparentemente *poderia* ter uma função revolucionária – enquanto transgressora de uma interdição- mas no caso, A Dama limita-se a utilizar a mulher, enquanto objeto – posição francamente reacionária (MARINHO, 1978, p. 8, grifo meu).

A trilha acompanhou o uso constante de uma decupagem clássica, com cenas filmadas em sequência, com plano conjunto e câmera fixa. O que fugiu dessa “regra” estética foi percebido pelos críticos como breves enxertos de “originalidade”, que flertaram intimamente com o neorealismo italiano e com o cinema novo. Isso ficou evidente em dois diferentes momentos: no primeiro, Solange encontra um desconhecido no transporte público e o leva para um cemitério próximo, no qual, seguidos da canção-tema em tom melancólico, fazem sexo à luz do dia simultâneo a um cortejo fúnebre; no segundo, há a construção alternada entre sonho e realidade da personagem Solange, que, ao lado do marido (espaço real), sonha estar correndo entre os ônibus estacionados em uma garagem (espaço fantasia).



Figura 3: Ouvimos o grito da personagem e, no próximo segundo, o campo é direcionado à imagem da cruz, representando a transgressão da moral cristã e a relação entre prazer e culpa vivida por Solange. Início/fim: 108min55s 111min05s decorridos do filme.

O longa-metragem serviu também para pensar a representação da personagem como detentora dos “[...] atributos de *femme fatale* – segura de seu corpo, sedutora e dividida entre o sexo fora do casamento e o amor casto e cristão com o marido.” (PIRES, 2015, p. 101). Nessa sequência da figura 3, é explicitada a tensão prazer-culpa que acompanha a narrativa

desde seu início através da imagem da cruz, filmada em primeiro plano e seguida de um grito de prazer de Solange. Existia, portanto, uma luta moral entre fazer o “errado” e querer purgar, como forma de castração dos seus desejos “vulgares” – e isso extrapola os limites do filme. O período que se insere o gênero pornochanchada e outros que abordam a temática da sexualidade são contemporâneos aos debates de distintos grupos sociais lutando pelo espaço simbólico na construção de diferentes projetos para a nação; o falar publicamente sobre sexo e diferentes liberdades sexuais.

Desse modo, observei, durante a construção da dissertação, que parte significativa das pornochanchadas trouxe elementos da psicanálise para pensar a questão da sexualidade, já que, inclusive em *A dama do Lotação*, existe a presença de um analista para tentar interpretar o “recalque” de Solange. Nos créditos finais do longa-metragem, o espectador assiste à personagem atravessando as ruas movimentadas do Rio de Janeiro após novamente ter deixado o marido em casa, enquanto, em *voz over*, o último diálogo entre profissional e paciente aparece:

Solange: Todos os dias, quase com hora marcada, eu saio de casa. Pego o ônibus e deço com qualquer um. Eu não sou como as outras, não sou qualquer uma.

Analista: É como as outras, é como qualquer um.

Solange: O senhor não entendeu. Eu amo meu marido e me entrego todos os dias a qualquer um! Entendeu agora? Que língua eu falo? Que língua o senhor fala? Não nos entendemos. Eu faço o que eu faço e não soffro. Eu quero ter horror de mim mesma e não tenho.

Cabe destacar, nesse sentido, que sexo e corpo são pautas dos mais distintos discursos nas áreas do saber, assim como a forma que são representados pelo cinema ou demais práticas culturais são vinculadas ao tratamento histórico em que são submetidos. A lógica psicanalítica, presente no longa-metragem, se sustenta a partir de alguns pressupostos trazidos por Freud (1981), o qual afirma que a condição necessária para o convívio em sociedade significa a castração dos impulsos sexuais, conferindo legitimidade às violações dessa “ordem moral”. A análise seriada desse ou demais gêneros filmicos nos permite constatar que essas premissas regularizadoras criam e compartilham regras claras passíveis de identificação de um grande grupo social entre as décadas de 1960 e 1970, sustentados por um Estado autoritário, com um segmento religioso e uma elite detentora de capital cultural e simbólico elevado.

Nesse cenário, a geração crítica, desde a década de 1950, buscava construir um movimento que elevasse o cinema à categoria arte, incentivando cineastas a manterem uma

unidade, desconsiderando as pressões de uma indústria cultural. Como dito anteriormente, o longa-metragem analisado foi taxado pelos três jornais como uma comédia erótica e recebeu severas críticas pela semelhança com as pornochanchadas sempre que tratou da sexualidade da personagem. Uma das formas recorrentes para diferenciar narrativas “ideais” versus “inadequadas” era o uso de adjetivos “mau” e outros tratamentos pejorativos. Segundo Jean Claude - Bernardet, no *Jornal Movimento*, em consequência dessa busca por uma unidade, formas de hierarquização foram construídas:

A luta atualmente travada contra as pornochanchadas não é contra sua moral tradicional e reacionária, mas justamente contra estes elementos de identificação e seu *gosto “mau”*. Luta que mobiliza espectadores, críticos, cineastas e áreas do governo, dando a oportunidade a setores da intelectualidade estarem unidos ao governo. Suponho que para as pessoas bem pensantes a pornochanchada deve ser hedionda (BERNARDET, 1975, p. 18, grifos meus).

Além do uso de adjetivos, os críticos se apropriaram de noções de “cineminha” versus “cinemão” e de “filmes legítimos” e “filmes ilegítimos” como formas de distinção. Compõem um cenário de lutas simbólicas pelo direito de representar o sexo no cinema. Conforme Bourdieu (1979), o “gosto” faz parte de um conjunto de experiências no interior de cada classe social, um condicionamento social capaz de classificar, distinguir, aproximar ou afastar pessoas estabelecendo diferentes relações de classe e preferências sócio-culturais. Isso acontece quando determinado estamento assume uma identidade e formas de apreciação passam a excluir os demais que não compartilham do mesmo *capital*.

As críticas, nesse sentido, viabilizaram a investigação de como estes indivíduos, pertencentes a uma elite, quando apropriados desses gostos de classes interiorizadas, se utilizam de uma “credencial legítima” sobre as cobranças estéticas, ideológicas e morais. Embora involuntariamente, essa geração, desconfortável com as visualidades criadas sobre sexo, ao exigirem uma representação “melhor acabada e engajada”, estabeleceram distâncias (físicas e espaciais) entre quem as produzia, quem as consumia e quem escrevia sobre elas, reiterando seu lugar privilegiado.

As demais críticas que acompanham o longa-metragem *A dama do Lotação* se organizam nas seções *Cinema e Estréia* do *Jornal Movimento* e *Diário de Notícias* e nas seções *Cartas*, “*Zózimo*”, *Cinema Novo* e *Roda Viva* do *Jornal do Brasil*. Conforme dito anteriormente, existe uma expectativa delas previamente depositada no filme, ainda que não fique claro nas fontes, que se assemelha muito aquelas travadas sobre pornochanchada, principalmente pela constante comparação com as demais produções estrangeiras. Há, assim,

a expectativa de que o cinema sirva como forma de conscientizar a nação e de distinção somente formal entre um cinema erótico (aceitável) e aquele produzido pelas pornochanchadas (hediondo).

No Caderno B do *Jornal do Brasil*, na secção Estréias, foi criado um mecanismo de avaliação dos filmes que estavam em cartaz e daqueles que tinham data prevista disposto por estrelas: 5 (excelente), 4 (muito bom), 3 (bom), 2 (regular) e 1 (ruim). Na ocasião, o crítico de cinema José Carlos Avellar deu apenas duas estrelas após estreia de *A dama do Lotação*:

As cenas de sexo se repetem e ficam cada vez menos capazes de mobilizar o interesse do espectador e daí que se poder ter a real dimensão da história, uma alfinetada nas convenções burguesas que baseiam sua eficiência na repetição. (AVELLAR, 1978, p. 8).

Nesse fragmento, analisei que o crítico não buscou explorar a questão da “frigidez” da personagem, mas se deteve principalmente nas cenas “repetitivas” de voyeurismo, sexo simbólico e fetichismo do corpo feminino. O objeto de desejo apresentado, segundo o crítico, preenche e sacia apenas ao olhar do público masculino, abrindo mão de discutir a liberação sexual em si. Embora sejam contribuições bem fundamentadas, Avellar desconsidera a dimensão emocional presente nos diálogos entre paciente e analista, a melancolia e o entrave moral em relação às traições cometidas por Solange, bem como o uso de elementos para estabelecer uma tensão-culpa, que fogem daquilo produzido na Boca do Lixo⁷. Portanto, apenas o excesso de corpo e sua objetificação não é “suficiente” para classificar o longa-metragem analisado como uma pornochanchada, mas sim uma narrativa que se constrói em uma linha tênue entre o erótico, cinema novo e marginal.

Outras questões que estiveram ligadas a *A dama do Lotação* referem-se ao capital investido pela Embrafilme e a degradação do feminino na trama. No texto *O cinema brasileiro vai bem, mas podia ir melhor* (FARIA, 1978, p. 4), no *Jornal do Brasil*, a crítica Heloísa Castello Branco, em entrevista ao crítico de arte Roberto Faria, reitera que um dos problemas enfrentados pela estatal era a liberdade que havia para os distribuidores estrangeiros, e que, caso quisesse combater esta “concorrência”, o cinema brasileiro deveria investir em filmes de boa qualidade e alcance considerável. Na ocasião são listados *Lúcio*

⁷ O cinema produzido pela Boca do Lixo, principalmente as pornochanchadas, cresceu de forma autônoma e se desenvolveu entre os cruzamentos das ruas Triunfo com Vitória, em São Paulo, onde se instalou pequenas empresas de comercialização cinematográfica (SIMÕES, 2007, p. 188). Caracterizada por “lixo” devido ao fato de ser uma região depreciada pelo público que lá circulava: prostitutas, malandros, bêbados e um diverso aglomerado de pessoas em situação de rua. Os longas- metragens rodados neste reduto cinematográfico, em sua maioria, não seguiu o “modelo de cinema claramente engajado” cobrado pelos críticos responsáveis pelos editais da Embrafilme.

Flávio, o passageiro da agonia e *A dama do Lotação*, ambos de 1978. Por outro lado, o professor aposentado de física, Mario Schemberg (1979, p. 11), no *Jornal Movimento*, afirmou que as verbas disponibilizadas viabilizavam as produções, mas abriam espaço a filmes puramente comerciais – sob os quais destaca-se aqui o longa-metragem analisado, embora admitindo as “técnicas requintadas” presentes em cena.

O termo “comercial”, nesse contexto, relaciona-se com a exploração do feminino e do tratamento estético dado à representação do sexo. Na secção *Cartas*, o leitor Jorge A. Silva afirma que seria interessante “esse tipo de gênero” mostrar que para além do instinto, o ser humano possui outras prioridades, sem precisar deflagrar nenhum gênero em cena. Sobre o filme, ele diz:

No dia 30 de abril, sabendo ser sucesso o filme *A dama do Lotação*, resolvi assisti-lo. Que decepção! O que vi não tinha nada de arte e nem tampouco serve como lazer. O tema do filme já foi bastante explorado em sistema degradante da família desajustada brasileira. A mulher, mais degradada do que nunca, coloca-se num lugar de lixo total, enquanto o homem, com seu machismo atua-se mais abaixo do que ela. Se alguém ainda acredita em moral, integridade e honestidade podem desistir. Que me desculpem os produtores do filme, diretores e interpretes, mas o que fizeram foi um atentado à dignidade humana. (SILVA, 1978, p. 2).

Contudo, não podemos esquecer que alguns elementos presentes nessa fala reiteram discursos do “bom brasileiro” e da moral cívica vigente no período. Acerca dessas opiniões, frequentes nos três jornais analisados, a crítica e psicanalista Maria Rita Kehl (1975, p. 4) afirma que a “chanchada nacional”⁸ pertencia a um público masculino, para o qual a liberdade sexual era um “monstro distante” sustentado pela apropriação entre o que era representado nas cenas, as vivências diárias dos personagens – geralmente caipiras ingênuos que se (re)descobrem com mulheres fogosas ou malandros – as situações reais de homens classe média e baixa.

Mediante uma revisão bibliográfica e após as análises das críticas que compõem esta pesquisa, criou-se a hipótese de que surge uma pedagogia visual sustentada tanto pelo Estado, que via em gêneros eróticos um excesso de liberdade e o utilizavam para vincular seus discursos conservadores, quanto pelo espectador cativo, que podia viver através de um imaginário um sexo simbólico, a partir do corpo feminino. Conforme Kehl (1975), o resultado desse mecanismo é representar constantemente o feminino em desigualdade e vincular

⁸ A crítica Maria Rita Kehl refere-se à pornochanchada como “chanchadas nacionais”. Ver mais em: KEHL, Maria Rita. *Sauna, Angústia e Lanchonete*. In: MANTEGA, Guido. **Sexo e Poder**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

algumas características recorrentes, tais como: moças fúteis, que são especialistas em cosméticos; e aquelas que haviam tido experiências sexuais, as quais eram consideradas devassas e que, mesmo que não se aplique para a personagem Solange, recebiam falas curtas e fora do contexto da cena.

Conforme comentado anteriormente, a “função social” dessa geração crítica era entendida como a de um agente responsável pelo fortalecimento da democracia, pela transformação da sociedade e por enxergar no próprio texto um espaço de articulação de ideias combativas ao regime militar. Essas questões ficam claras a partir dos três jornais analisados e suas diferentes falas, criando elementos de distinção e, simultaneamente, formas orgânicas de fomento. Sobre este último, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, em entrevista ao *Jornal Movimento*, afirmou que, embora não concordasse com os financiamentos da Embrafilme para comédias eróticas, reconhecia a necessidade de se criar condições para que o cinema nacional ultrapassasse o produto estrangeiro:

Existe uma certa vantagem também para os técnicos que trabalham nesse tipo de filme. Aí eles podem ter – o que é mais raro no cinema nacional – um trabalho mais constante, uma certa experiência. Eles não têm liberdade nenhuma, nem tempo, porque a maioria desses filmes são feitos às pressas. Mas pelo menos têm onde trabalhar e praticar com a continuidade. (KEHL, 1979, p. 19).

De modo geral, todos os críticos que compõem essa análise se mostraram defensores da valorização do produto nacional, por mais que, quando analisados de forma seriada, ficasse evidente o desenvolvimento de uma espécie de “crítica engajada” e sua preferência pelo cinema novo, por exemplo. Dessa maneira, mesmo que não explicitamente, utilizaram os mesmos adjetivos para comparar o filme apresentado com os demais pertencentes às pornochanchadas.

Considerações Finais

O cinema enquanto objeto viabiliza ao historiador uma ampla possibilidade de pesquisa, partindo do pressuposto que se constrói como uma forma de representar e produzir práticas culturais partilhadas por diferentes grupos sociais. No caso específico de *A dama do Lotação*, compõe uma leva de filmes que se apropriaram da representação simbólica do sexo para pensar diferentes formas de sociabilidades presentes em um contexto histórico marcado por discursos do “bom brasileiro” respeitador da ordem e dos bons costumes, sustentado por uma série de discursos produzidos durante a Ditadura Civil-Militar.

Os críticos cinematográficos, nesse contexto, se inserem como mediadores entre a produção e o público. A partir da análise dos três jornais cariocas – *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias* e *Jornal Movimento* – identifiquei que essa geração intelectual compartilhou da expectativa por um cinema engajado e, em função disso, suas falas produziram um distanciamento e uma distinção entre gostos “legítimos” versus “ilegítimos”. Isso ocorreu diretamente pela distribuição e pelos desequilíbrios nos acessos aos bens culturais, gerando mecanismos de exclusão. Os fragmentos descritos anteriormente, dessa forma, correspondem a uma geração intelectual que via no cinema uma das formas de conscientizar e alertar a sociedade civil das discrepâncias cometidas pelo Estado.

No caso específico de *A dama do Lotação*, embora os críticos não tenham utilizado o termo “pornochachanda”, apropriaram-se de uma série de comparações com ela, observáveis principalmente através dos comentários referentes aos usos excessivos de cenas alongadas de sexo e da objetificação da personagem Solange. Nesse sentido, acredito que o longa-metragem flerte com fortes elementos destas ditas comédias eróticas, assim como, uma estética muito semelhante àquela utilizada anteriormente pelo cinema novo. Embora não fique claro os motivos desse tratamento dado por esses intelectuais no corpus documental, a hipótese que nutre essa pesquisa relaciona-se ao fato de que, antes mesmo de sua estreia, o filme produziu uma série de propagandas - seja pela canção-tema de Caetano Veloso, seja por uma adaptação de Nelson Rodrigues. Porém, após sua estreia, ainda que ele tivesse uma densa carga emocional e melancólica e que, em apenas três semanas, tenha se tornado sucesso de bilheteria, ele não garantiu a adesão positiva nos jornais analisados.

Como dito anteriormente, essa proposta de pesquisa e sua metodologia são apenas uma das mais variadas formas de se pensar o cinema enquanto fonte e objeto. Em relação a esse ponto, espero ter estimulado os leitores a se lançarem em um universo de possibilidades, cientes das diversas alternativas e meios de unir um ou mais documentos para compor suas análises, como foi o caso desta pesquisa.

Fontes utilizadas

Jornal do Brasil, Ed. 00013, abr de 1978.

Jornal do Brasil, Ed. 00013, abr de 1978.

Jornal do Brasil, Ed. 00021, abr de 1978.

Jornal do Brasil, E. 00018, mai de 1978.

Jornal do Brasil, Ed.0003917, mai de 1978.

Jornal Movimento, Ed.00029, mai de 1975.

Jornal Movimento, Ed.00029, jan de 1979.

Longa-metragem **A dama do Lotação**, 1978, direção Neville D'Almeida.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ADAMATTI, Maria Margarida. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: a cena muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação: São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1979.

KEHL, Maria Rita. Sauna, Angústia e Lanchonete. In: MANTEGA, Guido. **Sexo e Poder**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

LAMAS, Caio Túlio Padula. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação, USP, 2013.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, Editora UFRGS, 2008.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Tradução de Paula García Segura. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIRES, Carolina Soares. **Nelson Rodrigues no cinema e na TV: mediações entre texto e imagem**. Dissertação de Mestrado - USP, São Paulo, 2015.

PROENÇA, Caio de Carvalho. **Pesquisando em fontes visuais. Oficina do Historiador**. Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 5, n.1, jan./jun, p. 22-34, 2012.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. **“A pornochanchada deve ser hedionda”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas**. Dissertação de Mestrado - PUCRS, Porto Alegre, 2018.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: UNESP, 2014.

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

SONTAG, Susan. **Um século de cinema**. Questão de Ênfase: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.