

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA (PPGLIN)

TYRONE COUTINHO CHAVES FILHO

CORPO, PODER E DISCURSO NA PORNOCHANCHADA BRASILEIRA DOS
ANOS 1970 (1975-1979)

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2016

TYRONE COUTINHO CHAVES FILHO

**CORPO, PODER E DISCURSO NA PORNOCHANCHADA BRASILEIRA DOS
ANOS 1970 (1975-1979)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Linguística

Linha de Pesquisa: Sentido e Discurso

Orientador: Nilton Milanez

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2016

Chaves Filho, Tyrone Coutinho.

C439c Corpo, poder e discurso na pornochanchada brasileira dos anos 1970 (1975-1979) / Tyrone Coutinho Chaves Filho, 2016. 106f.; il. (alguns col.)

Orientador (a): Nilton Milanez
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLIN, Vitória da Conquista, 2016.

Referências: f. 104-106.

1. Análise do discurso – Corpo. 2. Corpo - Sexualidade. 3. Pornochanchada. I Milanez, Nilton. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLIN. III. T.

CDD: 401.41

Catálogo na fonte: Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Body, power and discourse in the Brazilian pornochanchada of the years 1970 (1975-1979)

Palavras-chaves em inglês: Body. Sexuality. Knowledge. Subject. Pornochanchada.

Área de concentração: Letras e Linguística

Titulação: Mestre em Linguística.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente-Orientador); Prof. Dr. Jorge Viana Santos (UESB); Prof. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

Data da Defesa: 26 de fevereiro de 2016

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística

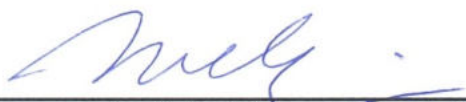
TYRONE COUTINHO CHAVES FILHO

**CORPO, PODER E DISCURSO NA PORNOCHANCHADA BRASILEIRA DOS
ANOS 1970 (1975-1979)**

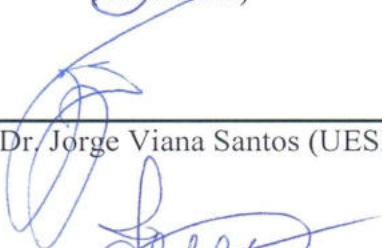
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLIN), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Linguística.

Data da aprovação: 26 de fevereiro de 2016.

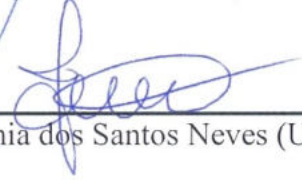
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
(Orientador)



Prof. Dr. Jorge Viana Santos (UESB)



Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por ter financiado essa pesquisa. Agradeço à minha família (em especial aos meus tios Quinho, Cuta, Geca e Jô, e aos meus primos-irmãos) pelo apoio, compreensão e paciência ao longo desses anos de estudo e pesquisa e pela generosidade em compartilhar sonhos. Agradeço ao meu orientador, Nilton Milanez, pelo carinho, paciência e pela confiança depositada em mim ao longo desses anos. A importância de ter feito parte do LABEDISCO ao longo de todo esse período é imensurável e o conhecimento e experiência adquiridos e compartilhados foi e será insubstituível e insuperável, tudo isso só foi possível graças às portas abertas que Nilton me deixou e à insistência e camaradagem do meu amigo Ciro Prates, ao me convidar, em conversas cotidianas pelos corredores da UESB, a fazer parte desse grupo de muito sucesso. Agradeço aos pesquisadores e amigos do LABEDISCO, aos que passaram e aos que ficou, pela grande colaboração, em todos os níveis, e pela alegria das viagens. Agradeço aos meus amigos íntimos e aos colegas do PPGLIN, pelo compartilhamento de aflições e soluções, pelos momentos descontraídos, pelas ajudas que, algumas vezes, nem sabiam que estavam ajudando e simplesmente por existirem. Um agradecimento especial, também, aos professores Dr. Jorge Viana e Dra. Edvânia Gomes da Silva, pela correção e pelas valiosíssimas dicas e ideias que disponibilizaram ao meu texto no momento da qualificação. Não é fácil arranjar tempo, em meio a tantos afazeres, para colaborar, de forma tão eficiente e proveitosa para a evolução do texto que se tornou essa dissertação, muito obrigado. Meus sinceros agradecimentos, também, à profa. Dra. Ivânia Neves, pelas importantes colaborações e por ter, de boa vontade, se juntado a banca examinadora dessa dissertação. Aos demais professores do PPGLIN e a todos que, de forma indireta, contribuíram para a concretização dessa pesquisa, muito obrigado.

RESUMO

Esta dissertação parte da hipótese de que a sexualidade funciona como um vetor a partir do qual discursos sobre o corpo e saberes ganham forma na sociedade. Além disso, o presente trabalho verifica e constata que há, no interior das materialidades fílmicas da pornochanchada, um princípio de pedagogia do corpo e da sexualidade, ou seja, há nos filmes dos anos 1970, no Brasil, principalmente aqueles que estão reunidos sob a assinatura da pornochanchada, a circulação de discursos sobre o corpo, o sexo e a sexualidade de modo geral, que funcionam como ferramentas que procuram, de alguma maneira, associar os sujeitos às normas e às condições de visibilidade atinente ao momento político e sócio histórico em que essas materialidades fílmicas vieram à tona. Esta dissertação, portanto, trabalha com a ideia de que há, discursivamente, no interior dessas produções fílmicas, a reafirmação de normas e de valores vigentes, diferentemente do que se poderia considera-las como transgressoras.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo.Sexualidade.Saber.Sujeito.Pornochanchada.

ABSTRACT

This paper starts from the assumption that sexuality serves as a vector from which speeches on the body and knowledge take shape in society. In addition, this study verifies and demonstrates that there is, within the filmic materiality of pornochanchada, a teaching principle of the body and sexuality, in other words, there is in movies of the 1970s, in Brazil, especially those who are gathered under the signature pornochanchada, the circulation of discourses on the body, gender and sexuality in general, which serve as tools that seek to associate, somehow, the subject to the rules and visibility conditions pertaining to the political and social historical moment in these filmic materiality issues surfaced. This paper, therefore, works with the idea that there is, discursively, within this filmic productions there affirmation of standards and prevailing values, contrary to what one might consider them as transgressors.

KEYWORDS

Body. Sexuality. Knowledge. Subject. Pornochanchada.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	12
1 CORPO, PRAZER E PODER: CONDIÇÕES DE EXISTÊNCIA NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980 NO BRASIL.....	22
1.1 Sexualidade, saber e poder	28
1.2 Sexualidade e moralismos: discursos nos corpos.....	32
2 CORPO E SABER.....	48
2.1 Corpo: espaço pedagógico	55
2.2 Corpos: vigiai e puni-vos.....	63
2.2.1 Corpo e memória	70
2.2.2 Corpo, sexualidade e segurança	75
2.2.3 Woman in prison: corpo e imagens da Ditadura Militar no Brasil.....	84
3 CORPO, SEXO E ANORMALIDADE	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS	104

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é o resultado principal (e talvez o mais importante) de mais de quatro anos de análises e observações no quadro de pesquisas e estudos em que fiz parte no Labedisco – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo, grupo de pesquisa coordenado pelo professor Dr. Nilton Milanez, ao qual me vinculei em 2011 como estudante de iniciação científica. Os temas que envolvem esta pesquisa sempre nos inquietaram e nos acompanham durante todo esse processo, de graduação até mestrado. Inicialmente, no interior do Projeto de Pesquisa *Materialidades do Corpo e do Horror* e depois no Projeto de Extensão *Análise do discurso: discurso fílmico, corpo e horror*, o corpo sempre foi o nosso objeto principal de análise e inquietações e além dele, no meu caso em particular, o sexo e a sexualidade no interior de produções fílmicas brasileiras dos anos 1970 e 1980. Vários filmes passaram pelas nossas atenções até termos convicção de que aqueles que compõem o *corpus* de análise dessa dissertação são os mais adequados. Ao observá-los e analisá-los, aos poucos, tivemos uma compreensão menos comum e não menos interessante acerca dessas materialidades e acreditamos que a nossa contribuição, nesse sentido, se estende da Análise do Discurso até a História e as Ciências da Linguagem, de modo geral.

Além disso, acreditamos que nosso trabalho colabora para um entendimento maior do cinema, fazendo os leitores compreenderem que as estratégias fílmicas podem, assim como as escolhas lexicais quando se trata de um objeto linguístico, possibilitar o entendimento do sujeito na história, bem como os discursos que o constituem. Nesse sentido, optamos por estudar esse objeto por acreditar que não só os textos verbais são dotados de enunciados e discursividades, mas também a imagem fílmica, em seu encadeamento, a imagem fílmica em movimento. Nessa proposta, optamos por adotar os filmes da pornochanchada como objetos de análise, para contribuir para a história do cinema brasileiro e, mais do que isso, para a história de vida dos brasileiros, uma vez que o que se tem de entendimento desse período do cinema muito se é dissipado em preconceitos e falta de esclarecimentos. Nossa escolha por essas materialidades fílmicas, portanto, correspondem à necessidade de se pensar a nossa condição enquanto sujeitos em um momento específico da história e, de igual modo, ela aponta para a importância de se fazer uma história não só dos acontecimentos, mas dos sujeitos proscritos. É necessário “(...) desalojar a parte mais noturna e cotidiana da existência (...)” (FOUCAULT, 2003a, p. 221). Depois de Foucault, não é mais possível pensar a história se detendo somente nas grandes narrativas, nos feitos ilustres de personalidades igualmente ilustres. Não há mais espaço para passar por cima dos micro-acontecimentos, das micro-

histórias. A *Escola dos Annales* e, mais tarde, a *Nova história*, surgem para abrir caminhos para investigações até então pouco usais e para fazer de qualquer atividade humana parte da história, assim como objeto possível de pesquisa. É tendo isso em vista que optamos por compreender discursivamente as materialidades filmicas da pornochanchada e dos sujeitos que lá encontramos, como modo de encará-los como um espelho capaz não só de nos refletir enquanto sujeitos, mas um espelho cujo reflexo reconstitui nossa história e ajuda a situar-nos nela, assim como nos auxilia a encontrar possíveis saídas para a angustiante pergunta kantiana: *quem somos nós?*

Dessa maneira, essa dissertação está dividida em dois capítulos, além da introdução e da conclusão. Na introdução, realizamos um apanhado geral do que constitui nossa proposta. Quais perguntas guiam o desenvolvimento do nosso trabalho, que hipótese nos guiou durante nossa escrita, assim como apresentamos o nosso *corpus* de análise. No primeiro capítulo, procuramos situar as materialidades filmicas da pornochanchada em um contexto maior, isto é, que tensões políticas e sociais se apresentaram enquanto condições de existência para os filmes desse período. Além disso, discorremos sobre a sexualidade enquanto mecanismo de desvelamento do sujeito, de um poder e de um saber que o constitui. Ainda no primeiro capítulo, nós procuramos verificar, a partir de *Pecado na sacristia*, como o corpo e a sexualidade é palco para a circulação de um discurso que constitui o sujeito homem e a mulher, de modo que a forma como o corpo ocupa o centro das imagens, o cerne de estratégias filmicas ou recupera uma memória é primordial para constataremos que tipo de visibilidade é autorizada ou não, ou que tipo de discurso circula e concorre para a formação de um ideal de corpo e sexualidade. No segundo capítulo, partimos da análise de *Amadas e violentadas* para averiguar como, a partir da sexualidade, é possível encontrar, no sujeito, as marcas que salientam sua condição no mundo, isto é, como a sexualidade norteia os sujeitos e cooperam para o entendimento da emergência de anormalidades, competindo para a circulação de um saber sobre corpo, sexo e sujeito. Da mesma forma, no capítulo 2, nós também partimos de *Amadas e violentadas* para mostrar como o corpo é o centro das intervenções sociais e do discurso, isto fica saliente quando constatamos que ele funciona como um bode expiatório onde a mão firme da norma ou da moral opera, assim, também, como o molde no qual toda a sociedade deve se espelhar para estar na ordem do discurso. Adiante, essa ideia de “bode expiatório” pode ser apreendida em *Escola penal de meninas violentadas*, materialidade filmica que compõe nosso *corpus* de análise nesse segundo capítulo. A dimensão do erro de garotas que cometeram algum tipo de desvio, assim como o “antropomorfismo” dos discursos jurídicos e judaico-cristãos, presentes nessa materialidade

filmica, faz dos corpos dessas mulheres alvo de interferências cuja finalidade é constituir uma norma inviolável, augurando a sociedade para as regras e as sanções às quais os corpos devem se submeter para serem inteligíveis. Do mesmo modo, há em *Escola penal de meninas violentadas*, o retorno de imagens, por meio de *intericonicidades*, que recuperam uma memória de punição no discurso judaico-cristão, que funcionam para reforçar a ideia de que há um ideal de corpo e de sujeito a ser seguido. A exemplo de *Escola penal de meninas violentadas*, outra materialidade filmica, com temática parecida, faz parte do nosso material de análise: *Reformatório das depravadas*. Ambos os filmes fazem parte do que ficou conhecido como filmes WIP (*Woman in prison*), filmes cujos enredos correspondem à exploração e punição de mulheres no interior de instituições de correção. No capítulo em questão, partindo da análise de *Reformatório das depravadas*, verificamos que há na materialidade filmica em questão a mobilização de uma biopolítica centrada na forma como os corpos são escrutinados e observados: ao ficarem reclusos em um internato para moças de classe média que cometeram alguma transgressão dos costumes, os corpos de moças são vigiados e examinados por movimentos de câmera que nada mais são do que o olhar da norma, um *panópticomóvel* que procura sempre mostrar através daqueles corpos o que não devemos ser. Além disso, essa câmera funcionando discursivamente tal qual um *panóptico*, serve como mecanismo de biopoder enquanto ferramenta capaz de medir a segurança da sociedade a partir da sexualidade dos sujeitos. Igualmente, tanto em *Reformatório das depravadas* quanto *Escola penal de meninas violentadas*, identificamos o retorno de imagens, em *intericonicidades*, como formas de recuperar uma memória da violência e de procedimentos comuns à Ditadura Militar no Brasil, isso funciona discursivamente tanto para chamar a atenção para o momento sócio histórico em que vivíamos, quanto para educar os corpos através de uma pedagogia do medo. No final do capítulo 2, nós afirmamos que o controle do corpo e da sexualidade do sujeito se dá a partir da forma como os desvios de ordem sexual são encarados na narrativa e no encadeamento fílmico de *O prisioneiro do sexo*, ou seja, a bigamia, o adultério e o incesto, temas tratados na materialidade filmica analisada, constituem tabus e discussões lançados aos olhos dos expectadores não como modos de exaltar uma pretensa liberdade sexual a qual o sujeito deveria exercer, mas correspondem a assuntos que só podem povoar o universo do sujeito desviante, mediante a forma como o sujeito transgressor é construído e discursivizado ao longo do filme. Na conclusão, constatamos que as materialidades fílmicas da pornochanchada, principalmente tendo em vista nosso *corpus* de análise, funcionavam discursivamente enquanto mecanismos de reafirmação da norma, uma vez que, embora parecessem transgressoras e ventilassem uma

pretensa liberalidade do corpo e do sexo, o que identificamos foram discursos que atribuíram ao corpo e à sexualidade dos sujeitos regras de visibilidade que devessem estar atinentes à *vontade de verdade* daquele momento sócio histórico.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte da hipótese de que a sexualidade funciona como uma válvula de escape a partir da qual discursos sobre o corpo e materializações de poder vêm à tona, tornando legíveis alguns saberes sobre o sujeito, sua constituição e práticas que funcionam como mecanismos de reconhecimento de si e do outro. Da mesma forma, constatamos que existe, no interior do nosso objeto de análise, em relação com a história e com as condições de existência (da forma como Michel Foucault, em sua *Arqueologia do saber*, teoriza), discursos sobre o corpo e a sexualidade, materializados a partir de estratégias cinematográficas, como modos de fazer funcionar um princípio de pedagogia para o corpo e para o sexo, desvelando um regime de existência possível para os sujeitos em um momento específico da nossa história.

Nesse sentido, verificamos como o corpo funciona como suporte a partir do qual é possível desvendar sentidos na história, considerando-o como uma superfície por meio da qual discursos emergem e, igualmente, elencando-o como um objeto de discurso possível para a compreensão de toda uma atuação de jogos de poderes capazes de esclarecer a unidade do sujeito e a sua relação com as alteridades.

Deste modo, a discussão que se empreende com essa proposta recai sobre a necessidade de se pensar a condição do sujeito e, mais particularmente, a do sujeito do sexo, uma vez que a nossa sociedade cristalizou um regime de existência para as práticas sexuais. Dessa forma, nosso objetivo é indicar como, a partir de materialidades filmicas brasileiras dos anos 1970, constitui-se um discurso próprio entre sexo e corpo, que reconfigura lugares sociais e institucionais, fazendo da prática sexual um objeto de estudo no interior de práticas discursivas. O que constitui essas materialidades filmicas enquanto objetos do discurso da maneira como Michel Foucault (2004) se refere? “Qual o seu regime de existência enquanto objetos de discurso?” (FOUCAULT, 2004, p. 46).

Na *Formação dos objetos*, em sua *Arqueologia do saber*, Foucault (2004) nos mostra como os objetos se compreendem enquanto objetos do discurso. Obviamente, as condições históricas para que esses objetos apareçam, da forma como eles existem e podem existir e as condições para que eles e deles se possam afirmar algo, depende de fatores e relações as mais diversas. A existência desses objetos do discurso depende inteiramente do relacionamento entre as instituições e todos os componentes sociais que, apesar de não serem objetivamente manifestos nesses objetos, conferem estatuto de coerência a eles. Ou seja, é a relação entre a economia, a cultura, as normas sociais, as leis, a história, em uma palavra, em discursos que

possuem diferentes superfícies de emergências, mas que se misturam a ponto de ser difícil separá-los, que constituirão os objetos do discurso.

No nosso caso, o objeto do discurso é cinematográfico, isto é, são materialidades filmicas de um período específico que, portanto, adquirem as marcas de seu tempo. A pornochanchada, tendo em vista o olhar que dispensamos a ela e o recorte que fizemos, corresponde a um objeto que se configura da maneira como ele pode existir, mediante as condições sócio históricas e as relações mencionadas anteriormente que dão validade e coerência a sua existência. Isso significa que, em um período da história, isto é, do percurso da Ditadura Militar no Brasil à abertura política (1964-1985), a pornochanchada encontrou uma forma e uma modalidade de existência que não poderia fugir da sua ordem discursiva. O que queremos dizer com isso é que a partir da sexualidade e do corpo, em meio a possibilidades sociais e históricas bastante delineadas, um discurso sobre o sexo emerge e produz uma visibilidade para o sujeito. Nesse momento histórico específico que constitui o nosso objeto (1975-1979), temos a modificação de um olhar em torno do corpo que acompanha o trajeto das *condições de existência*, da forma como Michel Foucault (2004) as entende. Isso nos permite formular algumas perguntas para, em seguida, nos debruçar sobre seus surgimentos: de que forma o corpo, o sexo e a sexualidade são significados e ressignificados no interior de um momento histórico *sui generis* no Brasil? Que poder-saber se investe nas nossas relações e são capazes de nos permitir avaliar a maneira como o corpo alcança certa transformação no seio de um jogo de forças que se manifesta por meio da sexualidade?

Certamente, o momento histórico singular ao qual nos referimos, no Brasil, corresponde à Ditadura Militar, os anos de chumbo que assolaram as liberdades individuais. Fizemos um recorte metodológico que compreende o momento em que o regime estava fortemente estabelecido (meados da década de 1970) para compreender a forma como o corpo e o sujeito aparecem na nossa história. Nessa perspectiva, tomando materialidades filmicas dos anos 1970 como *corpus* para a nossa análise, nos valem de um material para apontar sexo e corpo são constituídos e ressignificados socialmente no nesse momento específico da vida brasileira. É imprescindível, da mesma forma, esclarecer o que é corpo no seio das discussões que empreendemos aqui, o que constitui esse lugar que, nos nossos estudos, compõe um espaço privilegiado (e muitas vezes exclusivo) por onde discursos e formas de apreensão do sujeito se dão a ver como modos de marcá-lo na história e na sociedade. Judith Revel (2008), importante estudiosa da obra de Michel Foucault, nos auxilia a compreender que o corpo corresponde a um espaço de correção e de adequação a uma norma. O corpo é o

lugar onde o poder se exerce para condicionar o sujeito às qualidades de existência preconizadas em cada momento histórico, ou seja, é no corpo onde se desenvolve as políticas que visam torna-lo útil e ordenado social e institucionalmente. Para ela, o corpo passa a ser um instrumento excepcional para o gerenciamento da vida, isto é, para a instalação de estratégias de economia do poder capazes de, a partir da saúde, da sexualidade, da higiene ou da natalidade, estabelecer um princípio de *ortopedia social* (FOUCAULT, 2013, p.87) de forma satisfatória, como modo de aplicação de políticas eficazes de controle social. É por isso, por exemplo, que questões em torno das sexualidades dos sujeitos tornam-se passíveis a interferências de políticas públicas, alvos de petições sociais e de resguardos. O controle dos corpos não é mais estabelecido por meio do açoite e da punição puramente, mas a partir de tecnologias de vigilância que passam a tentar torna-los úteis e significativos para a sociedade. É nesse sentido que existe um caráter pedagógico e normativo por trás do funcionamento político das estratégias que apontam para o corpo e, no mesmo nível, é por isso que o poder, da forma como o entende Foucault (1988), não é mais repressor e de interdição, mas positivo a nível de produção de saberes.

Adiante, entendido a natureza do corpo para o desenvolvimento do poder e de saberes, é necessário lançarmos à vista o fato de que houve, significativamente, uma mutação na forma de desejo do corpo e do sexo e isso está atrelado a algumas questões fundamentais as quais elencamos: em primeiro lugar, a passagem de um regime autoritário para um democrático, em que começa-se a esboçar uma reviravolta nos costumes e na cultura; depois, e profundamente relacionado a isso, temos a questão da suspensão da obrigatoriedade de destinação de fundos para incentivo ao cinema nacional e da cota de exibição de filmes nacionais em salas de cinema brasileiros, dando margem para a invasão dos filmes pornôns estrangeiros cujo conteúdo sexual explícito marca definitivamente nossa forma de significar o corpo, consumir e nutrir o prazer. Nossa relação com o prazer, com o corpo e com o sexo torna-se altamente arrolada a esse novo modelo de mostrar o corpo e o sexo. É nesse sentido que a sexualidade funciona como um mecanismo de poder, do modo como propõe Michel Foucault (1988), tendo em vista que ela cria um saber para uma prática sexual e funciona como um instrumento de criação de verdades. É imperioso destacar que essa verdade à qual nos referimos não é pensada como uma imanência, ou seja, como um fenômeno profundamente associado ao objeto. Entendemos verdade, aqui, como um produto da história que não pode ser descartado sem levar em consideração, em seu bojo, os imbricamentos de poder/saber que movimentam seu núcleo.

Deste modo, nossa análise terá como materiais cinco produções fílmicas brasileiras, de meados até o final dos anos 1970, a saber: *Pecado na sacristia*, de Miguel H. Borges, de 1975. O filme narra as aventuras de um homem que, ao se deparar com o adultério de sua esposa, decide assassinar o amante e, por acidente, mata a esposa, motivo que o fez fugir. Ao errar de lugar em lugar, o homem que, mais adiante se tornará um sacristão, é interpelado por provações que consistem em colocar à prova sua fé e a capacidade de autogerenciamento. Nessas provações, a figura da mulher e o desejo são sempre experienciados como modos de balizar o controle do corpo e da sexualidade, ou seja, a mulher, em *Pecado na sacristia*, é figurada como aquela capaz de acelerar a queda do homem ou precipitar sua salvação. Nesse contexto, o corpo funciona como lugar central onde existe uma pedagogização para a sexualidade, isto é, ao traçar o corpo da mulher dubiamente, como sujeito que pode proporcionar o desvio ou a salvação, estamos diante de um mecanismo que auxilia na edificação do sujeito, discursivizando o corpo e o sexo a partir de uma estratégia de gerenciamento, cuja função é mostrar como devemos nos portar em relação ao uso do nosso corpo e dos nossos prazeres.

Da mesma forma, a materialidade fílmica de *Amadas e violentadas*, de Jean Garrett, de 1976, constitui um material de análise no qual analisamos e verificamos de que maneira existe um discurso sobre o sexo e corpo que configura um olhar sobre como devemos nos portar socialmente. O filme traça a trajetória de um autor de romances policiais que, fora de seu universo ficcional, comete assassinatos em série em mulheres com as quais ele se envolve sexualmente. Os corpos estilhaçados, vítimas do *serial killer*, constituem, em alguma medida, corpos fora da norma preconizada por uma sociedade que nutre certa forma de desejo e ânsia por uma organização sexual, ancorada, por exemplo, na idealização para o corpo e para o sexo da mulher. Isso conflui, no encadeamento fílmico de *Amadas e violentadas*, com o modo como se constrói a figura de um corpo e de uma sexualidade ideal: o casamento, a esposa virgem e serena, por exemplo. Tal como em *Pecado na sacristia*, em *Amadas e violentadas* estamos diante de um discurso que movimenta um estereótipo para a mulher: a imagem dela mais próxima da de Maria, mãe Jesus Cristo, e não à de Eva ou Maria Madalena, constitui uma estratégia que visa aplicar um tipo de moralidade para o corpo e para o sexo, ou seja, ao apresentar as possibilidades de existência para o corpo da mulher, penalizando um (aquele que é dotado de maior sensualidade ou de uma liberdade sexual) e elevando o outro (aquele que é dotado de maior recato, serenidade e ingenuidade), estamos diante de uma tática de poder que visa mobilizar um saber sobre nossos corpos.

Essa forma de retratar o corpo como superfície a partir da qual algum tipo de moralidade emerge é bastante recorrente nas materialidades fílmicas que estão sob a assinatura da pornochanchada. Em *Escola penal de meninas violentadas*, de Antônio Meliande, de 1977, outra materialidade que faz parte do nosso *corpus* de análise, nos deparamos, mais uma vez, com um tipo de discurso que visa regularizar os modos de vida dos corpos. Jovens mulheres confinadas em um internato para moças que cometeram algum tipo de delinquência são abandonadas à toda sordidez punitiva e esses desvios cometidos por elas são punidos por uma madre superiora que dirige a instituição. Interessante notar que as falhas cometidas pelas internas, na materialidade fílmica, giram em torno de situações de sexualidade. Nesse sentido, a película se propõe a mostrar a dimensão do erro cometido pelas mulheres e seu ideal modelo de penalidade: é neste ponto que um discurso normatizador emerge e faz funcionar um princípio de domesticação para o corpo.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, em *Reformatório das depravadas*, filme dirigido por Ody Fraga e produzido em 1978, localizamos uma forma de apontar para os corpos uma maneira de fazer circular um discurso normatizador em torno dos modos de gerenciamento da vida em função de uma profunda observação social, impetrada pela vigilância constante e pelo esquadrinhamento do corpo, lugar privilegiado para advertir e pelo qual se adverte para uma ordem do discurso. No interior de uma escola de correção, moças de classe média e de família tradicional são obrigadas a se adequarem às normas tão almejadas pela sociedade e principalmente por esse estrato dela. A partir daí, o filme apresenta o encarceramento do corpo como forma de dar visibilidade a um conteúdo passível de interferência e de ajustamento, isto é, a materialidade expõe a violação dos costumes e de uma moral, e sua correlata punição, como modos de servir a um propósito maior: a educação do corpo.

Para finalizar, elegemos *O prisioneiro do sexo* como *corpus* para verificarmos como uma ideia de pedagogia do corpo e do sexo está atrelada a uma forma estratégica de problematizar nossos modos de lidar com a sexualidade. Produzido em 1979 e dirigido por Walter Hugo Khouri, *O prisioneiro do sexo* é um filme que aborda questões ligadas à normatização do sexo associada a uma natureza monogâmica, recomendada, em nossa sociedade, por uma cultura em que se sobressai os valores judaico-cristãos. Desse modo, ao apresentar os dilemas de um homem casado que possui várias relações sexuais extraconjugais, o encadeamento fílmico de *O prisioneiro do sexo* constrói a imagem de um sujeito tencionado por um prazer desregrado que constitui não a sua forma de liberdade, mas a expressão de seu enclausuramento. É nessa perspectiva que recursos fílmicos entram em cena para colaborar,

estrategicamente, na formação de um sujeito que, ao se distanciar da norma, apresentará características aceleradas de uma composição que está em dissonância com as formas de viver preconizadas por uma sociedade de controle. Nesse sentido, a escolha do nosso *corpus* de análise ficou da seguinte forma:

Filme	Diretor	Ano
Pecado na Sacristia	Miguel H. Borges	1975
Amadas e violentadas	Jean Garrett	1976
Escola penal de meninas violentadas	AntonioMeliande	1977
Reformatório das depravadas	Ody Fraga	1978
O prisioneiro do sexo	Walter Hugo Khouri	1979

A escolha do período desse *corpus*, como dito anteriormente, aponta para as condições de possibilidades de produções discursivas no quadro do discurso político da ditadura, em meados e no final dos anos 1970, o que os insere em modalidades de enunciação bastante específicas no tocante ao que pode ou não ser visto ou mostrado nesse período, de acordo com as instituições religiosas e as militares, por exemplo. Da mesma forma, o *corpus* que foi eleito para o desenvolvimento deste trabalho consiste em filmes que estão reunidos sob a assinatura do período cinematográfico conhecido por pornochanchada, motivo que justifica nossa escolha por se tratar de produções nas quais a nudez e o sexo simulado possui grande incidência. As materialidades fílmicas que constituem esse período cinematográfico, a pornochanchada, nos revelam um engajamento do corpo com a sexualidade, tornando-os alvos e elementos de discursividades políticas que reconfiguram um lugar para pensar o sexo no interior de forças que gravitam na sociedade em torno dos modos de como devemos nos comportar. É nesse sentido que tem-se em vista a prática sexual como um lugar de sujeição e resistência, conforme Foucault (1988), ao lado de uma produção discursiva que engaja sexo e corpo. Com isso, destacamos uma existência histórica tanto para o corpo do homem quanto da mulher, materializado nas suas relações com o poder, com a história e com o discurso, suscitando uma discussão que é constitutiva para a compreensão do que está em funcionamento, hoje, no que concerne às práticas que orientam a construção histórica de um modo de visibilidade para o sujeito. Inquietam-nos, portanto, questões como: a) de que maneira o sexo-corpo se materializa tendo em vista instituições específicas como a igreja e a polícia? b) O que está em jogo no interior dessas práticas sexuais e seus sujeitos? c) que

mecanismos de poder incitam e pedagogizam essa forma particular de mostrar o sexo e o corpo?

Como sabemos, fomos/somos fundados em uma modalidade de existência em que há, perene e frontalmente, a incidência de um discurso judaico-cristão nos constituindo, direta ou indiretamente. Isso condiciona nossa forma de se relacionar com temas altamente interditados, como é o sexo. Nesse contexto, no interior de um sistema aferido por normas que advém do discurso religioso, por exemplo, como regular nossas condutas tendo em vista essa bússola que, historicamente, vem orientando nossa sociedade, em maior ou menor grau, mas sempre presente? É, tendo em vista isso, que nossa relação com o corpo e com o sexo assumiu, historicamente, certa observação inquietante, sob a condição de, sempre, inseri-lo à norma e à uma linguagem que tivesse relação com as condições de possibilidade que uma moral, a judaico-cristã, relegou à nossa sociedade. Não obstante, isso está relacionado com uma transformação, da qual Foucault (1988) esclarece, entre o modo como nossa sociedade encarou o sexo: de uma arte erótica para uma ciência sexual, isto é, da potência centrada no prazer e nas virtudes que disso se retirava, para uma potência da observação, da tomada de conhecimento, de uma verdade pelo sexo. Em uma sociedade confessional, herança de um discurso religioso como expurgação da verdade, nosso corpo se envergou sob esses elementos: escrutínio, avaliação, inserção em sistemas otimizados de uso, inteligibilidade, autorização. Não podemos deixar de fora, da mesma forma, a modificação que o nosso sexo-corpo encarou em função da emergência de um *homo economicus*, que data da Revolução Industrial: o corpo, encarado como ponto de produção em potencial, adquiriu uma forma de pesar na sociedade e o sexo, como um pretenso empecilho para o pleno desenvolvimento das capacidades produtivas, alcançou um ponto no qual se agrupou toda uma aparelhagem de diagnóstico.

Dessa forma, vemos em cena diversos e polimorfos jogos de poder, de discursos e de interesses relacionados às práticas sexuais dos sujeitos. Isso significa que o sexo encarnou, como mostra Foucault (1988) a partir da passagem de uma *arserotica* para uma *scientiasexualis*, como pano de fundo, diversas questões políticas que integram uma força sobre si. A emergência de uma biopolítica, sob forma de gestão da vida, da morte, do corpo e do sexo tem funcionado como o elemento que liga o sujeito a uma prática de si, a uma inteligibilidade, em busca de uma verdade construída sócio-historicamente, que possui, em seu bojo, o funcionamento de enunciados que tornam certas práticas e certos sujeitos integrantes aceitos de uma sociedade.

Adiante, ao mesmo tempo em que o sexo constitui um tema interditado, ele, paradoxalmente e por isso mesmo, assume um nível de incitação elevado: incitação à prática, incitação à conversação, incitação às novas formas de ressignificar e romper um limite. É por isso que Foucault, em sua *História da Sexualidade – a vontade de saber* mostra que o sexo, ao contrário, não foi reprimido, mas incitado: o efeito da tentativa de abafar a sexualidade despertou, no sujeito, uma curiosidade, uma transgressão, uma forma de romper com um paradigma imposto. Sobre a tentativa de repressão, não há dúvida que houve; sobre o efeito de uma pretensa repressão, temos a emergência de sexualidades polivalentes, polimorfas, múltiplas e em profusão. Nesse sentido, não podemos, exatamente, falar em repressão, tendo em vista os rumos que nossa sexualidade trilhou e os sentidos que nossa linguagem, em torno dela, adquiriu. Tendo em vista isso, podemos afirmar que, em um primeiro momento, os mecanismos repressivos de poder, como as práticas no interior da escola e da igreja, por exemplo, funcionaram como mote para uma pretensa domesticação e repressão do sexo, porém, contraditoriamente, o sujeito, diluído nesse tipo de sistema, viu diante de si um mistério, uma elevação escondida na confiscação do seu corpo e do seu sexo, partiu em busca de uma nova linguagem, de um horizonte infinito da sexualidade.

Dessa maneira, desenhado esse cenário de repressão-incitação, temos acesso a novas formas, novas linguagens, novos mecanismos de poder que estimulam e pedagogizam uma nova forma do corpo e do sexo ser mostrado, consumido. No século XIX, temos Sade: o advento do sadismo e da sua parafernália sexual, como dispositivos próprios para a extração de uma potência do sexo, o tornam, como afirma Foucault (2009), um domesticador sexual. Além disso, suas novelas eróticas inauguram uma linguagem em público até então mantida nos calabouços da consciência e dos interstícios da moral: o sexo passa a ser falado em público. Depois, no século XX, temos novas ferramentas de poder capazes de criar novas verdades para o corpo e para o sexo: as revistas de moda, sexualidade e comportamento, assim como os filmes eróticos e pornôis, que colocam em circulação novos modelos de nos relacionarmos com a nossa sexualidade e com o corpo.

Apenas esses últimos, os filmes eróticos, nos interessam, na medida em que eles funcionam como uma espécie de instrumento pedagógico para o corpo e para o sexo: conhecê-los melhor, através de usos da sexualidade sugeridos, incitados por essas materialidades. O sexo, nas materialidades do erotismo, no cinema, invade o imaginário social e alcança uma regulação em torno das subjetividades que estão atreladas ao sexo. Isso interferiu, diametralmente, na nossa constituição enquanto sujeitos do sexo: entendendo sujeito como aquele que está sujeito à algo, às relações de poder enquanto produção de saber,

à história, nossa sociedade atual assimilou uma forma para a sexualidade que assumiu o tom desse momento de produção discursiva em torno da sexualidade.

É tendo em vista esses elementos, que Foucault (1988) afirma que estamos em uma sociedade do sexo, afinal ele é, como o próprio pensador francês afirma, o maior responsável por dizer quem somos ou como estamos. A nossa verdade provém da forma como a nossa sexualidade é gerida, avaliada, funcionada.

Partindo dessas premissas, investigamos nessa dissertação as relações que o corpo entretém com determinadas formas de poder em um período específico da vida brasileira, construindo posições de subjugação e resistência para os sujeitos no interior das produções fílmicas. Entendendo a pornochanchada como um “bode expiatório do cinema brasileiro”, como afirma Inimá Simões (1986, p.77) chamamos à atenção para o fato de que, afora a aparição de corpos nus, narrativas eróticas e situações cômicas para o entretenimento do público, existem, de modo subjacente, problemas sociais históricos que apontam para o lugar do sujeito na sociedade.

Não obstante, é por meio do corpo que essas relações fazem circular as visibilidades dessas práticas sexuais e até mesmo políticas. Desse modo, o poder, como um instrumento que rege funcionamentos sociais, em qualquer ambiente, produz um saber sobre normas e formas de controle que enclausuram o sujeito a uma ética de existência, de modo que existe uma linha, um limite, aos quais a sociedade deve obedecer. O assujeitamento do corpo ao sexo está em consonância com processos sociais históricos e condições de possibilidades que a formalizam, objeto de investigação que verificamos aqui. O que queremos dizer é que existe um saber que formata o sujeito e o insere em um padrão de vivência. Nessa conjuntura, o que faz com que, por exemplo, os corpos dos homens e das mulheres assumam certa maneira de serem mostrados e não outras?

Nesse sentido, ao adotar materialidades fílmicas como objeto de análise e, para essa análise, assumir uma teoria do discurso, é necessário que o trabalho se desenrole a partir de uma parceria entre a ótica do discurso, como é pensada por Michel Foucault, a partir dos subsídios que ele traz, principalmente, em sua *Arqueologia do saber*, e as contribuições que as teorias do cinema trazem como forma de auxiliar como a emergência de sentidos ou a organização de enunciados, que apontam para discursos, podem vir à tona por meio de estratégias cinematográficas.

Para o desenvolvimento da nossa proposta, elegemos uma metodologia que consiste, como diria Milanez (2011, p. 51), em avaliar a materialidade em sua “sintaxe organizacional”, de modo que o encadeamento de planos e, dentro dos planos, a materialidade visual orienta na

associação de sentidos e na forma como o objeto se constitui. Assim, em termos metodológicos, recortaremos os planos, agruparemos os mesmos em sequências e discutiremos a materialidade repetível dos enunciados, consoante Foucault (2004), para mostrar como as práticas de sexualidade são discursivizadas, isto é, destacando campos discursivos que, em focos dispersos, apontam posicionamentos do sujeito e materialidades determinadas para os corpos dos homens e das mulheres. Nessa proposta pelo estudo de materialidades não-verbais no cinema, como é o caso da imagem em movimento, optamos pelos postulados de Jacques Aumont (1995) no que concerne a uma terminologia em relação às formas como os movimentos de câmera, os tipos de montagem e os tipos de planos funcionam como ferramentas adequadas para analisar os efeitos e as formulações enunciativas que são produzidas a partir de estratégias cinematográficas.

Assim, a presente dissertação estabelece a associação entre uma teoria do discurso e uma teoria do cinema como ferramentas adequadas para analisar o sujeito e as relações de poder, resistência, que configuram seus corpos e suas práticas sexuais, produzindo saberes sobre a sociedade brasileira no período de 1975 a 1979, traçando um percurso discursivo-corpóreo-político dentro de um filão do cinema brasileiro, relegado aos olhos de um espectador despreparado apenas como fonte de prazer rápido, fugidio, íntimo e secreto, quando estamos, com efeito, diante de práticas sócio-históricas que construíram verdades sobre nossas condutas sexuais e nossos corpos.

1 CORPO, PRAZER E PODER: CONDIÇÕES DE EXISTÊNCIA NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980 NO BRASIL

Diante de um quadro político delicado no Brasil, isto é, o regime de exceção, deflagrado em 1º de Abril de 1964 e intensificado em 1968, a partir do Ato Institucional número 5 (AI5), o país ardia em um caldeirão de revoltas, protestos, resignações e lutas em torno dos conflitos que se impunham entre o povo e o Estado. No governo de João Goulart, assustados com a assunção cada vez maiores de reivindicações populares, sindicais e exigências oriundas, principalmente, da classe trabalhadora, certo temor invadiu a imaginação burguesa e suas prioridades. Do mesmo modo, em um cenário em que cada vez mais a juventude e seus ideários políticos estremeciam as bases sociais no país, setores conservadores, por exemplo, chamavam a atenção para uma pretensa investida socialista (deslocamento de uma casuística elaborada pelos EUA no seio da Guerra Fria sob forma de propaganda para dissuadir um possível flerte da população com as esquerdas) que, no entendimento desses setores, começa a se investir no modo de vida do brasileiro.

O mundo e principalmente o Brasil (pela proximidade geográfica e ideológica) estavam ainda no transe ocasionado, por exemplo, pela Revolução Cubana e pairava, no juízo das forças militares, brasileiras ou americanas, o resquício de uma possível aderência do nosso país ao Comunismo, mediante as relações simpáticas que o presidente João Goulart estabelecia com Fidel Castro e, também, tendo em vista sua retórica populista e progressista. Nesse sentido, um sentimento de liberdade, em alguma medida, começa a pulsar na América, de modo geral, a partir desse embate de Cuba com os EUA, do Capitalismo contra o Comunismo, cuja representação metonímica se deu a partir da Guerra Fria e uma série de movimentos de resistência surgiu, ao redor do mundo, para questionar alguns valores, modos de vida e a liberdade ou a falta dela proveniente do sistema político e social que estava implantado no momento. Não à toa vemos, mais adiante, a emergência de movimentos feministas, punk, hippie, estudantil e o Maio de 68, por exemplo, assim como, mais tarde, os movimentos que reivindicavam a igualdade e liberdade de sexo e gênero.

Deste modo, se considerarmos que houve, em certa medida, um abalo ocasionado por uma resistência da ilha de Castro às políticas imperialistas americanas como forma de, no mínimo, incitar uma reverberação nas Américas, reconhecemos que houve, também, um estado de alerta, em função disso, implantado pelos EUA em relação ao Brasil: era perigoso, para os estadunidenses, um país com enormes dimensões geográficas e com um imenso potencial de recursos se afeiçoar à ideologia socialista. É nesse contexto que há uma investida

americana em terras tupiniquins para a implementação e manutenção de uma mentalidade altamente conservadora como forma de brechar uma efervescência política, social e cultural que começa a se esboçar no país. É nesse sentido que os Estados Unidos intervirão no Golpe de 1964 por meio da famigerada operação Brother Sam, mas, antes, há uma articulação mais sutil e homeopática por parte deles, conforme Leonor Souza Pinto (2006, p. 159)

A solução era, portanto, trabalhar para seduzir os setores mais suscetíveis da sociedade brasileira. É dentro desta perspectiva que a CIA, com o apoio da Embaixada Americana, de seus consulados e das companhias industriais americanas presentes no país, trabalhará apoiando financeiramente a criação de instituições e grupos de direita. (PINTO, 2006, p. 159)

É nesse panorama que o golpe começa a se desenhar, restando apenas alguns casuísmos para que ele se desencadeie, de fato. Dessa forma, no Brasil assim como em alguns países da América Latina, esboça-se um painel marcado por crises e reconfigurações que incidem diretamente na vida dos sujeitos e nas suas formas de lidar com o corpo, o sexo, a arte, o conhecimento, a vida de modo geral. Da deflagração do golpe até 1968, ano em que o ato mais duro de regime foi imposto (AI5), as ruas do Brasil e a vida dos nativos é enxertada por um fervor artístico, social, intelectual, político e social, dando vazão a grupos de resistência armada, inclusive. A existência social, nesse período, é marcada por varizes que afetam, profundamente, a relação da sociedade (suas instituições) com o povo e isso, obviamente, produzirá um saber sobre certos condicionamentos que se intrometem no corpo do sujeito.

Nesse sentido, diante de uma conjuntura sócio-política singular, o relacionamento do sujeito com a cultura, por exemplo, assume um nível de acordo com certas condições de existência (Foucault, 2004, p. 43) que são próprias desse período e que atualizam uma prática e um procedimento do sujeito com o discurso e com o saber. Foucault (2004) nos mostra que, no interior de uma sociedade povoada por sujeitos e suas práticas discursivas, existem certas condições, propriedades, para que certo tipo de estrutura social (e suas componentes) se desenvolva e não outra, isto é, existem condições de existência para que certos enunciados e certos discursos encontrem terreno fértil e multiplicável para assentarem-se no seio da sociedade. Esses enunciados e discursos, da forma como entende Michel Foucault (2004), atendem ao que ele chama de regras de formação que nada mais são do que condições para que esses próprios enunciados e discursos possam existir, coexistir, circular, se manter, modificar e desaparecer. À grosso modo, existe uma conjuntura social dada (a Ditadura

Militar no Brasil) que permite que certa modalidade de existência seja inteligível e não outra, ou seja, no interior de um período histórico, marcado por determinadas regras, só é possível que certas enunciações encontrem saídas na sociedade, a partir do discurso que se materializa no corpo, por exemplo.

Igualmente, para fortalecer a compreensão disso que Foucault chama de condições de existência, bem como todo o pensamento que permeia o fazer teórico dele, é necessário compreender noções-chave que auxiliam na leitura do que defendemos aqui como enunciado e discurso. Para Foucault (2004, p. 98), o enunciado (suporte para o discurso) não é puramente linguístico, nem uma estrutura ou uma unidade, mas uma “(...) função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos” isto é, algo “(...) a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita)”. Nesse sentido, o enunciado para Foucault constitui aquilo que faz com que haja uma atualidade dos signos, suas regras e formas, na sociedade, ou seja, é preciso haver um espaço de correlação para justificar a existência de certas formulações para que elas adquiram o estatuto de enunciado, é necessário que exista um referente no mundo para que uma formulação linguística, por exemplo, seja enunciado.

Da mesma forma, Foucault (2004) entende enunciado como uma molécula do discurso, de modo que, reunido todo esse sistema que compõe a definição de enunciado, o discurso seria essas qualidades reunidas em série e postas em circulação. Foucault (2004, p. 136) define discurso como “Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”, ou seja, discurso para esse pensador francês seria um conjunto de regras que embasam e legitimam, sócio historicamente, um ato enunciativo, que pode fundar uma prática que pode ou não se materializar no linguístico.

Dito isso, de que maneira podemos compreender o funcionamento de certos enunciados e discursos na sociedade? Realizando uma busca genealógica para encontrar o momento sócio histórico em que determinadas formulações vieram à tona, oscilaram e desapareceram. Que tipo de discurso sobre o corpo emergiu nesse período de Ditadura Militar no Brasil? Talvez, em primeiro lugar, o mais adequado seria perguntar que condições de existência propiciaram um discurso sobre o corpo no limiar da Ditadura Militar no país.

No início desse capítulo, vimos que existiram alguns acontecimentos que propiciaram uma nova forma de conceber a vida. E esses acontecimentos vieram embasar

uma luta, uma metamorfose do sujeito em busca do estabelecimento de uma nova linguagem, que tivesse ligação com os anseios e condições de existência atuais. Nessa esteira, nesse barril de pólvora onde movimentos sociais, lutas de classes, reafirmação de políticas, guerras e revoluções nos costumes começam a ganhar maiores ares no século XX, se estabeleceram transformações cujo alvo central é o corpo. O corpo passa a ocupar o centro onde as metamorfoses do sujeito encontram condições, por exemplo, para resistir a uma velha linguagem, impondo uma nova, em uma cadeia de dispersões e descontinuidades onde o velho e o novo somem e reaparecem. Com isso chegamos a um ponto importante da nossa discussão que corresponde a esse embate entre poder e resistência como elementos que marcam, que definem o sujeito. Esse conflito (poder vs. resistência) representa a atualização de saberes em torno de nós, nossa vida, linguagem, sociedade, nossos corpos.

Tendo isso em vista, na conjuntura específica que compreende o lugar sócio histórico sobre o qual estamos discorrendo, isto é, a ditadura militar no Brasil, existe um poder, vindo tanto de instituições de estado repressivas como das formas de moral, ética, bons costumes e mentalidades que será decisivo na formatação do sujeito. Diante de um poder que se exerce do alto, por exemplo, a partir de decretos (como o AI5), direitos e liberdades são confiscadas. Porém, como coloca Foucault (1988), todo poder precipita uma resistência, e no plano que estamos desenvolvendo aqui, cabe-nos esclarecer como essa resistência se organizava em relação ao poder.

Obviamente, diversas eram as formas como se resistia nesse período histórico que estamos mencionando, como a luta armada, a clandestinidade etc. Porém, mediante nosso *corpus*, nos interessa saber como, compreendendo ele como produto de um tempo e espaço históricos singulares, esse poder e essa resistência surgem e concorrem para o aparecimento de alguns discursos. No plano da cultura, por exemplo, se entendermos a resistência como uma forma de protesto, a resistência se dá, por exemplo, em níveis alegóricos, metafóricos, metonímicos etc. É nesse sentido, por exemplo, que Leonor Souza Pinto (2006, p. 162) afirma que nesse período (de ditadura no Brasil),

Inaugura-se a era da metáfora e da alegoria. O *Jornal do Brasil* exemplifica os novos tempos já na manhã seguinte, ao anunciar as previsões meteorológicas para o dia: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”.

Exemplos de engenhosidade e crítica ao regime militar a partir de recursos poéticos, metafóricos, literários, ou seja, indiretos, não faltam nesse período, basta lembrarmos das

canções de Chico Buarque (*Apesar de você*), Secos e Molhados (*Primavera nos dentes*) ou Geraldo Vandré (*Pra não dizer que não falei das flores*) só para citar alguns. Aqueles que se arriscavam na produção de algo que contestasse diretamente o regime, sofriam violentamente por ter saído da *ordem do discurso* e pagavam um preço alto, conforme Pinto (2006, p. 163).

Aos que insistiram na linguagem direta, e em temática abertamente comprometida com a realidade nacional sobram, no mínimo, a perseguição e a tortura. É o caso de Olney São Paulo (*Manhã cinzenta*, 1969). Em 1970, *Manhã cinzenta* participa da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e do Festival de Manheim, Alemanha, recebendo o prêmio “FilmDukaten”. Ao retornar ao país vindo dos festivais, Olney São Paulo é preso e torturado. Sofre processo militar, que lhe levará a saúde física e mental. Seu filme continua inédito até hoje. Olney nos deixou em 1978.

O cinema, sufocado pelos coturnos dos militares, se viu obrigado a apelar, de alguma forma, para uma linguagem que pudesse dar vazão a algum tipo de protesto, inquietação ou de angústia que afligia a sociedade no momento. Era necessário escamotear uma ideia de contravenção para, por exemplo, transmitir uma mensagem que muitas vezes passava despercebidas pela atenção do expectador que, fechado em sua forma de consumir o entretenimento, cegava-se para questões para as quais fosse melhor que estivesse alheio. É nesse sentido, por exemplo, que a pornochanchada foi encarada apenas como uma forma de entretenimento da qual os expectadores se valiam apenas para exercitar suas fantasias, anseios e desejos secretos, não se atentando para algumas questões sociais subjacentes a esses tipos de filmes. Inimá Simões (1986, p.77) chamará, por isso, a pornochanchada de “bode expiatório do cinema brasileiro”, uma vez que, por trás de corpos nus, narrativas cômicas e eróticas e situações de forte apelo sexual existiam questões sociais que, de uma maneira ou de outra, estavam metaforizados nos corpos. Nesses termos, por que os filmes de Glauber Rocha sofriam uma perseguição mais acentuada e as comédias eróticas não? Por que, no interior de um regime altamente conservador, que pretensamente defendia a ordem, os bons costumes, a família e a tradição, deixava-se passar, nas telas de cinema, nádegas, seios, erotismo, linguagem vulgar, nudez e sexo simulado? Há quem diga (ABREU, 1996, p. 76) que o regime militar no Brasil foi conivente com a pornochanchada, porque essa forma de entretenimento acalmava os cidadãos, mantinha-os alheios a questões políticas e dava uma falsa ideia de liberdade, algo que tornava o regime mais palatável. É preciso mascarar uma parte do poder para que ele seja mais tolerável, como diria Foucault (1988).

Entretanto, diante da posse de alguns documentos dos órgãos de censura do período, temos acesso a uma série de medidas tomadas por esses órgãos para impedir a exibição das

películas da forma como foram idealizadas pelos diretores, restando a estes, por um lado, a resignação e por outro a utilização de estratégias tais como as utilizavam alguns artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil ou Edu Lobo. Em todo caso, não podemos negar que a ditadura se serviu da pornochanchada de forma estratégica, interditando um seio aqui ou um palavrão ali, mas liberando a essência do conteúdo altamente sexualizado, próprio dessas materialidades filmicas.

Essa “aliança” entre a pornochanchada e a ditadura salta aos olhos quando nos damos conta nas narrativas próprias a esse período cinematográfico: temas como a família ou o casamento são valorizados, a homossexualidade é sempre colocada de forma caricatural, o herói é sempre aquele dotado de características viris, a mulher é sempre aquela que ocupa o lugar do apêndice do homem e da fragilidade, sendo ela necessário aos cuidados daquele. Além disso, o homem virtuoso é colocado sempre como aquele que está “em chamas”, pronto para satisfazer a sua parceira. É a partir desse fio da meada que constatamos que as pornochanchadas, longe de produzirem transgressões, produzem saberes a serviço da norma: uma nudez, ou sexualidade de modo geral, era permitida desde que, no fim, todos pudessem tirar delas bons exemplos para os modos como seus corpos e o sexo devem ser configurados, no quadro de uma política de vida que corresponda à vontade de verdade da época. Essa ideia recupera os posicionamentos de Foucault (2012), para quem existe uma ordem do discurso da qual não podemos nos esquivar. Nesse sentido, poderíamos transcrever essa proposição segundo a qual as pornochanchadas operacionam um caráter pedagógico em relação ao corpo e ao sexo, tal como foi dito anteriormente, a partir da afirmação de Foucault (2015, p. 236) quando ele diz “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzado”, ou seja, a própria nudez e o exercício da sexualidade, de modo geral, supõem se submeter às política presentes nas mais diversas micro-esferas de poder.

Essa mentalidade presente nessas materialidades filmicas enfatiza alguns discursos que, presentes não só nesse contexto histórico, fazem parte do direcionamento político e programático de um Estado que determinava o que podia ou não ser dito ou realizado. Discursos heteronormativos, falocêntricos, patriarcais e misóginos, por exemplo, eram embalados por esse tipo de entretenimento e, talvez por isso, pornochanchada e ditadura tiveram um relacionamento tão razoável, guardadas as proporções.

Algo que pode corroborar essa assertiva é o fato, por exemplo, de a Boca do Lixo, bairro paulista onde se situavam as produtoras de filmes da pornochanchada, ter um número de produção tão alto, muito acima da média das outras produtoras, além de haver uma lei que obrigasse uma cota de exibição para os filmes nacionais, instituído pela Embrafilme, órgão

criado na ditadura, em 1969. Enquanto isso, por outro lado, o Cinema Novo (gênero cinematográfico que procurava, sutil ou diretamente, expor as mazelas e os dilemas da vida social e a liberdade escassa na sociedade, cujo maior expoente foi Glauber Rocha), surgido pouco tempo antes do golpe militar, sofria várias interdições e os seus idealizadores eram sempre perseguidos e questionados, a exemplo de Olney São Paulo, citado anteriormente, que foi perseguido, encarcerado e torturado.

Dessa forma, a pergunta que se coloca é: por que filmes de sexo e não filmes políticos? De que maneira a pornochanchada constitui um objeto de poder estratégico da qual se valeu a ditadura para governar a sociedade nesse período? De que forma, ainda que consideremos esse elo “pacífico” entre ditadura e pornochanchada, as próprias materialidades fílmicas desse período cinematográfico expunha, de modo metonímico e metafórico, os ataques entre instituições e sujeitos, marcando no corpo discursos e modos de subjetivação?

1.1 Sexualidade, saber e poder

Onde devemos procurar as verdades mais profundas e secretas do sujeito? Onde é possível descobrir o que determina quem nós somos em meio às mais diversas modalidades de subjetivação em que nos submetemos? São essas perguntas foucaultianas que nos orientam no desenvolvimento daquilo que procuramos expor aqui. Em artigo intitulado *O verdadeiro sexo*, Foucault (2006) afirma que é no sexo e pelo sexo que se compõem as mais diversas formas do sujeito se relacionar com aquilo que o rodeia. Em outras palavras, é por meio da sexualidade que nós damos forma aos nossos sonhos, às nossas demandas em busca do reconhecimento de si e do/com o outro. É deste modo que as tecnologias que tornam os indivíduos em sujeitos possuem suas bases fincadas na experiência que eles possuem com o corpo e com a sexualidade, bases essas que tornam inteligíveis a apuração da nossa existência mediante as relações que desenvolvemos com o outro e com nós próprios, em um percurso que consiste tornar objetivo nossa medida no/do mundo, desvendando e decifrando os enigmas em que estamos envoltos e que aparecem para nos forçar a realizar essa leitura de si e do outro em nome de uma tão propalada verdade que nos move e que matiza nossas buscas. É necessário frisar que verdade, aqui, de acordo com as orientações de Foucault (2015), não se trata de uma distinção entre o “falso” e o “verdadeiro”, no sentido vulgar que se circula, mas como um conjunto de regras que acampam um sistema, mediado por um poder que coloca em funcionamento uma norma e uma disciplina, legitimado em cada momento histórico. Na *Ordem do discurso*, Foucault (2012) explica muito bem como funcionam os regimes de

verdade: têm-se vários processos de controle do discurso, internos ou externos a ele, que organizam um conjunto de práticas e de procedimentos que regularizam os saberes e suas circulações na sociedade. A aplicação dessas leis, no circuito social, inevitavelmente supõe um efeito de cristalização de verdades, entretanto, não podemos perder de vista essas verdades como produtos da história e do poder.

Nesse sentido, a pornochanchada, da forma como reforçamos aqui, constitui um material rico e diverso para que possamos compreender de que forma é possível relacionar sexualidade, verdade e poder, tendo em vista esse filão do cinema nacional como um arquivo que compõe as histórias, as memórias e o reflexo de uma nação que, quer queira quer não, se viu refletida nesse objeto. Entendendo o quadro de materialidades fílmicas que fazem parte desse período cinematográfico como um suporte para compreender como corpos, discursos e subjetividades emergiram em um momento histórico, podemos nos debruçar sobre esse material como forma de, em uma espécie de atitude micro arqueológica, tentar entender como, inclusive, algumas formas de saber e de poder interferem em nossa vida atual.

Dessa forma, a produção fílmica do período que abordamos produz um encadeamento discursivo que corresponde a aventuras de corpos posicionados e enredados numa trama de poder e de saber que são mobilizadas pela sexualidade: os enunciados materializados no discurso fílmico, por meio do corpo, trazem à tona alguns conhecimentos que efetivam a sexualidade como um exercício de poder, em que o corpo e o sexo funcionam como lugares centrais e privilegiados para o desenvolvimento de uma leitura acerca do que somos nós, ou de quem somos nós enquanto sujeitos de sexualidade. Nesse sentido, tomamos conhecimento de que o dispositivo do sexo, materializado no discurso fílmico, concorre para a formação de modos de vida dos sujeitos.

É de suma importância indicar como a sexualidade constitui, no pensamento foucaultiano, um dispositivo que sonda e, ao mesmo tempo, configura o sujeito e sua subjetivação no seio social. Antes de retomarmos esse questionamento e esclarecê-lo, é necessário entendermos o que significa sexualidade dentro das reflexões empregadas pelo filósofo francês.

Para Foucault, diferentemente do que o senso comum compreende *a priori*, sexualidade corresponde a um dispositivo que, dentre outros, atua como um mecanismo de poder, que possui sua forma através de discursos que se engendram na vida social dos indivíduos promovendo alguns saberes, cujo resultado concorre para uma busca da verdade do ser, isto é, em nenhum outro campo há um “compromisso” e uma investigação mais eficaz acerca das verdades íntimas do sujeito, como afirma Judith Revel (2008, p.80) “(...)

pertencemos a uma civilização na qual se exige aos homens dizerem a verdade a respeito de sua sexualidade para poder dizer a verdade sobre eles mesmos.”.

Nesse sentido, longe de ser somente uma investida dos corpos ou uma análise do comportamento sexual, a sexualidade, em Foucault, aparece como uma ferramenta para escavar discursos que realiza mobilizações individuais e sociais, ocasionando uma organização, na sociedade, em que o sujeito atua como agente que efetua um trabalho por meio daquilo que Foucault chamou de “técnicas polimorfos do poder”, das quais o sujeito se vale para ocultar, ou trazer à tona, verdades – ou mentiras – em torno do sexo.

De igual modo, é importante esclarecer a gerência que o sexo emplaca na sociedade, realizando sutis mecanismos de poder em que o mesmo funciona como dispositivo de controle no qual o corpo social se vê circunscrito e orientado, ainda que imperceptivelmente. Segundo Foucault (1988)

(...) cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos (FOUCAULT, pag. 27).

Ao longo da história, o sexo sempre figurou em um núcleo onde as atenções sociais confluíram. Igreja, sociedade e diversos tipos de polícia do corpo sempre estiveram presentes para, de alguma forma, questionar e avaliar aquilo que atravessava o corpo, principalmente a sexualidade. Sem pretender ir muito longe no tempo, basta lembrarmos das medidas criadas pela igreja, no tribunal do Santo Ofício, na Idade Média, para refrear os instintos sexuais da população, ou as técnicas de gerenciamento do corpo criadas desde a Modernidade até os dias atuais para repensar a sexualidade e inseri-la em padrões da norma vigente. Nessa linha de raciocínio, a sexualidade sempre tem sido vista como um dispositivo de expiação do sujeito e, dessa forma, algumas técnicas de si levaram a população e os sistemas (médicos, judiciários) a interrogar sobre seus corpos e criar, de igual modo, questionamentos em torno do uso da sexualidade de cada um. Da mesma forma, o sexo assume importância no seio social – para além de uma promoção do prazer – enquanto objeto de inquições acerca de suas propriedades enquanto discurso que circula na sociedade e ventila verdades que tem como princípio e fim a busca por uma gênese da conduta humana, busca essa perpetrada por um poder.

A sexualidade é responsável por decisões na vida dos seres humanos e, com isso, ela assume uma importância cintilante dentro das sociedades: ela mobiliza interrogações e afirmações sobre a história dos corpos e seus desempenhos, construindo encadeamentos de verdades que orientam um saber destinado a servir uma cultura. Há um regimento, na nossa sociedade, cujo registro data do século XIX, em que as atenções voltam-se para a sexualidade e suas acumulações em torno do seu exercício: o sexo atualiza formas de poder no âmbito social e move um saber inteligível em torno de sua aplicação, funcionando como instrumento que se engendra na sociedade e efetiva domínios e controles na vida cotidiana dos indivíduos, os quais vão desde a saúde à natalidade.

De igual modo, segundo Foucault (1988, p. 139), com a transição do século XVIII para o século XIX, nossa sociedade passou de “uma simbólica do sangue para uma analítica da sexualidade”. Isso significa que a sexualidade penetra no mais recôndito do humano e orienta suas mais diversas formas de atuar e de se posicionar diante do outro, atualizando formas de nos encarar diante de regimes de verdade e visibilidade. Nenhuma outra disposição do sujeito revela tanto sobre sua condição e sua performance na sociedade quanto a forma como sua sexualidade é conduzida ou como se trata os temas que envolvem o sexo. Somos obrigados a saber como anda o nosso sexo e ele, por sua vez, a saber como estamos, nos ensina Foucault (1988). Nesse sentido, a sexualidade é responsável por um modo de subjetivação que desencadeia inúmeras formas de agir conosco e com o outro. Temos nossas constituições perpassadas pela maneira como lidamos com os fatos cotidianos, imbricados numa sexualidade, latente ou explícita, que desvende nossos instintos secretos e nossas subjetividades, e a maneira como podemos (ou devemos) lidar com ela. Como afirma Foucault (1988, p. 28-29) “uma sociedade afirma que seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas à maneira como cada qual usa seu sexo”.

A sexualidade, como podemos observar em noticiários jornalísticos, em revistas impressas, nas formas como as pessoas se comportam ou, sobretudo, ao longo da história, sempre foi alvo – pelo menos desde o final do século XVIII – de intensas investidas e, com isso, os sistemas biológicos e judiciários sempre foram interrogados, em nome de uma compreensão ou de uma detenção mais adequada em torno de temas associados ao sexo. Em outras palavras, a sexualidade sempre esteve no centro de uma intervenção social, cuja extensão transcende os seus próprios limites e se engendra em outras instâncias de saber, como a médica e a jurídica. É seguindo essa proposta que nossa análise se envereda pelas materialidades fílmicas da pornochanchada, materialidades estas que constituem um tipo de

objeto onde sexo, poder e corpo estão imbricados de forma decisiva, de tal forma que não é possível avaliar o sujeito sem levar em consideração esses elementos.

1.2 Sexualidade e moralismos: discursos nos corpos

As materialidades fílmicas que compõem a assinatura da pornochanchada constituem, tendo em vista os conteúdos narrativos bem como os discursos materializados em seus enredos e encadeamentos de planos, um tipo de material que está bastante marcado por regras moralistas e por moralidades que, subjacente, de forma estratégica, visam algum tipo de orientação e/ou pedagogia para o corpo. Como sustentamos anteriormente, esse tipo de estratégia e de procedimento, está associado a uma condição sócio histórica que se coloca diante desse tipo de entretenimento: no seio de um regime de exceção, marcado pela castração de subjetividades, pela perseguição e pela censura, era necessário que as pornochanchadas se rendessem aos militares. Talvez por isso, é possível falarmos em uma convivência grande em relação à pornochanchada por parte dos generais que assumiram o poder. Pedacos de seios e nádegas, sexo simulado e linguagem inapropriada eram liberados em troca de um fundo moralizante, ou seja, de um desfecho que possuísse um germe da edificação. É nesse sentido que podemos falar sobre esses filmes não, absolutamente, em termos de transgressão, mas como mecanismos de reafirmação da norma. É possível verificar isso ao nos depararmos com a grande produção fílmica dos anos 1970, principalmente, tendo em vista o grande engajamento que há entre sexualidade e poder, união que, no nosso *corpus* de análise, rende mecanismos que fazem do corpo uma ilha em um oceano de saberes.

Se pensarmos nas *modalidades enunciativas* como Foucault (2004) as problematizou, veremos que é necessário buscar o lugar e a lei de onde provêm as diversas enunciações que acampam o feixe de relações, nesse caso, que dão sustentação a um modo de enunciar o corpo e o sexo no interior de materialidades fílmicas brasileiras da década de 1970. Isso significa considerar que não há um *a priori*, ou melhor, que o *a priori* é histórico, fato que elimina de vez a ideia de que há um sujeito unificado e supõe a existência de um sujeito disperso, isto é, não há sujeitos fundadores de racionalidades ou de discursos, mas um sujeito que se dispersa e amolda a um conjunto de relações. Tal é a crítica que Foucault (2004, p. 61) faz ao “olhar médico”: é imprescindível, antes de tudo, averiguar em que categorias o discurso médico e a própria figura do médico pode se erigir, ou seja, devemos levar em conta que há condições (*quem fala, os lugares institucionais e a posição do sujeito diante dos objetos*) para o aparecimento de determinados discursos e modos de ver os objetos.

No nosso caso, como mencionamos antes, essas condições dizem respeito a um grupo de estratégias e mecanismos que permitem que, por exemplo, filmes como os da pornochanchada sobrevivam em um período historicamente marcado pela confisco de liberdades. Dentre outras coisas, destacamos a moralidade e normatização como táticas que fazem das pornochanchadas um objeto de discurso adequado ao seu tempo e às condições sócio-políticas de produção de saberes.

Em *Pecado na sacristia*, filme de 1975 dirigido por Miguel H. Borges, por exemplo, existe um enredo e um encadeamento fílmico que ilustram esse fundo moralizador tão presente em outras películas da mesma época: um homem comum, agricultor, que ao longo da narrativa fílmica se tornará um sacristão, foge do seu *habitat* após punir o amante de sua esposa e vê-la morrer acidentalmente. Até esse ponto no enredo, tudo bem, nada incomum. Entretanto, seu êxodo implica algumas situações de aventura e de experiências que lhe somarão certo aprendizado. Nesse ínterim, nessas situações que lhe são postas, o sacristão se depara com mulheres que, de uma forma ou de outra, tentam tirá-lo do “rumo certo”, seduzindo-o ao “pecado” e ao desvio de sua verdadeira missão, missão essa que ele só descobrirá no final de tudo.

Nesse sentido, as mulheres que aparecem no caminho desse futuro sacristão correspondem, no encadeamento fílmico, a materializações de discursos que fazem parte do universo de discursos onde a mulher, por exemplo, ocupa o lugar daquela capaz de corromper o homem e retirá-lo do caminho da virtude. Mary Del Priore, em *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, traça uma contundente radiografia da sociedade brasileira entre o período colonial até os dias atuais, para mostrar como, ao longo desses séculos, o corpo da mulher vem sendo avaliado em nossa sociedade. Deslocado das escrituras cristãs sagradas, paira em nossa mentalidade, ainda, a ideia da mulher como aquela herdeira do pecado que se intrometeu na Terra, por meio da escolha de Eva. Nesse sentido, a materialidade fílmica de *Pecado na Sacristia* faz circular discursos sobre a mulher, cujo significado do seu corpo remete a uma longínqua herança negativa. Nas palavras de Del Priore (2011, p. 35)

Venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte. Eva cometera o pecado original, ao comer o fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não desconfiar de um ser cujo maior perigo consistia num sorriso? Nesse retrato, a caverna sexual tornava-se uma fenda viscosa do inferno.

Adiante, temos um extrato do filme, uma sequência de planos capturada de um instante filmico de *Pecado na sacristia*, que nos ajudam a compreender os corpos como produtos de investidas discursivas, de investidas sócio históricas.



Figura 1: cenas do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges.

O encadeamento de planos acima, retirado do *corpus* aqui mencionado, corresponde à seguinte situação: na igreja, o padre se acorrenta para não sucumbir à tentação da mula-sem-cabeça (figuração para a mulher, na materialidade filmica), enquanto o sacristão, quando chega a meia noite de lua cheia, é arrastado para fora da instituição religiosa por uma força sobrenatural que é oriunda dessa chegada da mula-sem-cabeça, que se metamorfoseia em mulher. Lá fora, a mula-sem-cabeça, em sua forma metamórfica plena de mulher, espera o homem, o sacristão, para violá-lo, corrompe-lo, tirar-lhe a vida. Ora, de modo bastante ilustrativo, o que essa situação nos oferece em termos interpretativos senão a luta do homem para não corromper-se, para não se deixar tragado pelos desejos da carne? Notamos que, no segundo e no último plano dessa sequência, a mulher aparece apenas da cintura para baixo, levantando o vestido e deixando à mostra uma meia-calça vermelha, com uma rosa, onde, às proximidades de sua vagina, ela retira um punhal para matar o homem.

A união entre planos de conjunto com planos detalhes, no extrato acima, coloca diante de nós um tipo de montagem cinematográfica que abre espaço para pensarmos a condição do sujeito: nos planos de conjunto, isto é, os planos em que todos os personagens aparecem, há uma preocupação em mostrar o sujeito e sua relação com o espaço, nesse caso, uma igreja. Além disso, a posição dos corpos nos oferece pistas para chegarmos a um entendimento desses lugares sociais como vozes que ganham entorno na materialidade filmica: a roupa que o personagem, preso à parede, utiliza é uma indumentária que somente aqueles que são

autorizados podem utilizar, ou seja, a batina do padre, lugar de uma voz autorizada para enunciar determinados saberes que, historicamente, guiam a sociedade perpassada por valores cristãos. Nos planos detalhes, ou seja, os planos em que, de forma aproximada, uma parte do corpo assim como um objeto preso à ele é mostrado, temos a materialização de uma ideia de redução da figura da mulher ao seu sexo, particularizando a região genital em detrimento da identitária como o rosto, por exemplo. Essa forma de manifestar o corpo da mulher é bastante recorrente na pornochanchada e marca a passagem de um tipo de discursivização do corpo nesse gênero cinematográfico dos anos de 1970 para os de 1980, ou seja, em um momento o rosto e as expressões faciais possuem maior espaço, ao passo que em outro momento, são a genitálias, de homens e mulheres, o ponto máximo da atração do corpo. Em *Pecado na sacristia*, podemos presenciar, da mesma forma, esse jogo: as situações em que a mulher está no lugar do sujeito do desejo, o seu rosto é interditado e seu corpo assume maior importância, ao passo que a mulher, quando está retratada de forma destituída de prazer ou voluptuosidade, o seu rosto é que ganha maior atenção, rendendo alguns *closes* e *zoom ins*, inclusive.

Da mesma forma, levando em consideração não só os planos acima, mas toda a “sintaxe organizacional” (MILANEZ, 2011, p. 51) da materialidade fílmica, há uma remissão à forma social da mulher tão difundida historicamente através do discurso cristão, que insiste em sobressair na nossa sociedade, bem como os modos como esse discurso condiciona os olhares sociais: ao fazer aparecer, em um plano detalhe, a região da genitália da mulher, assim como um punhal que a mesma retira de uma meia-calça vermelha com uma rosa de igual cor, nos deparamos com a ilustração de um lugar onde desejo, prazer, punição e morte se misturam. A genitália feminina, nesses planos, ao ser enquadrada de forma aproximada e exclusiva, assume um significado importante na organização fílmica de *Pecado na sacristia*, que corresponde a um processo de metonimização, em que o corpo é reduzido à zona onde, socialmente, uma maior atenção e resguardo tem ocorrido ao longo da história. Além disso, esse modo de atribuir a um objeto uma forma específica de visibilidade determina, para nós, uma maneira de construir nosso olhar diante daquilo que nos inquieta, configurando uma espécie clínica de olhar para os objetos a fim de aventar formas de diagnosticar o corpo. Milanez (2012b) nos ajuda a compreender essa forma de visualizar o corpo sob uma lente como um modo de instituir uma *soberania do olhar*, cuja importância consiste em encontrar, no corpo, pistas e traços de um funcionamento a ser decifrado, de um espaço a ser investigado.

O golpe de vista faz parte de uma experiência clínica que visa, de um lado, o estabelecimento do homem em relação a si próprio e da linguagem com as coisas nas quais ele se confronta. Essa maneira de olhar para o homem e para as coisas designa previamente um método para a constituição dos discursos, determinado por uma soberania do olhar, que nos diz onde está localizado o mal no corpo. O olhar, assim, é que constrói a verdade por meio da distinção das características e diferenças daquilo que nos aparenta estranho. (MILANEZ, 2012b, p. 84).

Essas estratégias cinemáticas funcionam como tática para revelar os lugares onde os sujeitos estão subjetivados e, da mesma forma, os conflitos sociais em função do aparecimento concomitante de dois temas praticamente impossíveis de coexistirem pacificamente em nossa sociedade: sexo/prazer e o cristianismo e suas demandas dogmáticas. O que vemos na maioria dos filmes que estão reunidos sob a caracterização de “pornochanchada”, a exemplo de *Pecado na sacristia*, é a emergência de discursos muito comuns em sociedades mais conservadoras, assim como em lugares e épocas onde há um enorme atravessamento do discurso religioso, como na Baixa Idade Média (século XI ao XV), por exemplo, quando havia uma caracterização da mulher como ser humano em condição inferior aos indivíduos do sexo masculino. É nesse contexto que as sociedades desse período da história são marcadamente misóginas, por depositarem na mulher as qualidades de seres vis (de fato ou em potencial), pelo fato delas serem a imagem de Eva, a culpada pela queda da humanidade, conforme mostram as passagens bíblicas. É nesse sentido que, em torno da mulher, existe uma memória que gravita e que recupera visibilidades para o seu corpo enquanto lugar saturado de desejo e pecado.



Figura 2: cenas do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges.

Na materialidade fílmica que estamos examinando aqui, existem outras formas de atribuir à mulher esse lugar bestial. Essa bestialização da mulher na materialidade aparece a partir de um jogo de câmeras que visa a produzir esse sentido: a sucessão de planos intercambiando o trote do quadrúpede com o caminhar da mulher, dando vistas a uma montagem alternada, é um recurso do cinema, nesse caso, para viabilizar essa forma da qual estamos nos referindo, isto é, o metamorfoseamento da mula-sem-cabeça (cavalo) em mulher. A figura 2 acima ilustra essa assertiva.

Como mencionamos anteriormente, em “Pecado na sacristia”, a mulher é associada à figura da mula-sem-cabeça, ou seja, aquela que é mentecapta, que não possui cabeça, mente, juízo, que, à semelhança dos animais, age por instinto. Deste modo, essa maneira de alegorizar a mulher recupera, da mesma forma, um discurso machista que oferece à mulher um lugar de companheira do homem, sem o qual elas não atingiriam a luz. Mais adiante retomaremos esse ponto e exemplificaremos mais detalhadamente como isso funciona na materialidade fílmica em questão. Abaixo, mais uma vez, temos uma sequência de planos que ilustra a forma como o corpo da mulher é discursivizado dentro da materialidade fílmica, de modo a atribuir a ela um estatuto de ser inferior, aquela cujo corpo é metamórfico porque é instável, sem identidade.

Na sequência de planos abaixo, que compõe um momento fílmico do nosso *corpus*, temos, mais uma vez, a partir do jogo de câmeras, um regime de visibilidade para a mulher enquanto uma besta, um animal irracional. Esse sentido construído para a mulher na materialidade fílmica se dá a partir de algumas estratégias de filmagem como a montagem alternada, recurso que produz um intercâmbio de planos: assim como nos outros exemplos, aqui, toda vez que a mulher (a mula-sem-cabeça) é enquadrada, existe uma sequência de planos intercambiando a mulher com a figura do animal.



Figura 3: cenas do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges.

É importante ressaltar que, de acordo com Gilles Deleuze (2005), essa visibilidade não é uma qualidade do objeto, fato que demonstramos aqui em função de uma atuação de estratégias filmicas que auxiliam na formação desse objeto. “Elas [as visibilidades] são até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos, nas coisas ou qualidades sensíveis, sem nos alçarmos até a condição que as abre” (DELEUZE, 2005, p. 66).

Na materialidade fílmica, esse tipo de visibilidade construída suscita dois efeitos: um de memória, cujo efeito consiste em trazer à tona uma dupla caracterização da constituição da mulher, como se isso fosse um recurso para mostrar para o público que não se trata de uma mulher, mas de uma besta e vice versa, como se esse jogo de planos fosse o recurso a partir do qual a ideia de moeda e seu reverso ou de espelho fosse suscitada; o outro efeito é mais discursivo, isto é, o corpo da mulher é marcado dessa forma, como um corpo metamórfico, quando está nesse lugar onde seu corpo é marcado pelo desejo e pelo prazer e esse lugar subtende, na materialidade fílmica, uma posição que é marcada pelo pecado, pelo interdito e pelo tentação, segundo o discurso cristão que atravessa toda a materialidade fílmica em questão. Além disso, essa montagem alternada produz um efeito de metamorfose do corpo, como se o corpo estivesse em mutação, exteriorizando algo interno. Bruce Clarke (2008, p. 110) entende que a metamorfose funciona como “(...) um lugar de ocultação: um inadvertido ou deliberado mascaramento de identidade. Especialmente quando o corpo metamórfico carece de voz humana, a identidade do agente metamórfico é escondida, ou abandonada, no interior dela.”. Com isso, essa metamorfose do corpo em *Pecado na sacristia* consiste em deslocar o olhar da superfície para a essência, mobilizando, seguindo a lógica de Clarke (2008), uma crise de identidade que se abate sobre aquele corpo, aquele sujeito.

O discurso de misoginia é marcado em *Pecado na sacristia* tanto pela forma como o corpo da mulher é discursivizado, quanto a partir do modo como o sujeito homem assume seu papel na trama: o único capaz de domar a mula-sem-cabeça (a mulher), bem como, adiante, aquele capaz de salvar outra mulher (a que não está investida de volúpia, aquela que é domesticada, com quem ele casará no final). Abaixo, materializado na sequência de planos, temos a seguinte situação: um homem, o sacristão, é pago por um coronel para dominar e expulsar a mula-sem-cabeça (a mulher voluptuosa) que defenestra a cidade, deixando ruínas e destruição por onde passa. Ao encontrar com a besta às proximidades do cemitério, o homem a persegue e trava uma luta para conseguir assumir o controle do animal (a mulher).



Figura 4 cenas do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges.

Em termos discursivos, o que essa situação representa senão a domesticação e a pedagogização do corpo da mulher? Se temos, na materialidade fílmica analisada, a representação da mulher pelo quadrúpede, podemos afirmar, então, que de modo indireto, há um cerceamento e um silenciamento do corpo, daquele corpo saturado de desejo (o da mulher), que é tido como o lugar da desrazão, do desgoverno e, portanto, autorizado à ingerência e ao controle. Além disso, essa situação coloca diante de nós uma recorrente condição presente nas pornochanchadas que diz respeito à conquista: nessas materialidades fílmicas o homem é sempre o sedutor, aquele que irá conquistar a mulher e dominar seu corpo. Conforme Simões (1986, p. 81)

O universo que justifica a existência e permanência, na ordem do dia, da pornochanchada prevê para o homem uma potência que está em estreita relação com a impotência feminina. O *exploit* sexual há de ser a conquista e nunca a compreensão recíproca, o que garante de antemão um destaque especial ao tema da sedução.

Da mesma forma, essa tomada da mulher pelo animal e, mais do que isso, de um animal agitado cujo comportamento necessita de uma interferência do sujeito homem, figuratiza um imaginário bastante alimentado em outros momentos históricos da sociedade que diz respeito ao corpo da mulher como o lugar e o espaço da dissociação do homem e diluição do ser, da sua subjetividade que escorre por esse ralo cuja função seria o apagamento social do homem. Não à toa, houve toda uma movimentação em termos de discursos médicos e religiosos em torno do sexo do homem, da masturbação e de economias ligadas às sexualidades dos cidadãos como forma de “preservar” o corpo do homem e inseri-lo nos padrões considerados adequados. Por isso, há uma significação até mística em torno do

homem, do seu corpo e sexo como lugares divinos, lugar onde se deve haver um maior resguardo. Conforme as palavras de Michele Perrot (2003, p.20-21),

O princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o *pneuma*, o sopro criador. Cavernoso, oculto, matricial, o útero se subtrai. É um abismo sem fundo no qual o homem se esgota, deixa sua força e sua vida. Entre os medos que o homem tem da mulher e que lhe alimentam a ginecofobia, figura o do insaciável desejo feminino que o conduz à impotência. As representações religiosas, existentes nas grandes religiões monoteístas ocidentais, adotam essas perspectivas. Segundo o Gênesis, foi por causa da mulher - Eva - que a dor e o sofrimento ingressaram no mundo.

Adiante, como sustentamos no início do capítulo, há uma relação bastante estreita entre a Ditadura e a pornochanchada, de modo que a sobrevivência desta está associada ao enquadramento àquela, ou seja, para que a pornochanchada sobrevivesse com força nesse momento marcante da história do nosso país, era preciso que ela cedesse em algum aspecto. É nesse ponto que defendemos que a sexualidade na pornochanchada além de ser um mecanismo estratégico, que funciona tanto para entreter as massas e aliená-las, tornando-as não questionadoras do arrocho de liberdade social, quanto para remeter a uma ideia de falso livre-arbítrio ou de censura reduzida, bem como produzir e instigar uma sexualidade “saudável”, ou seja, uma pedagogia do corpo e do sexo que visa normatizar condutas sexuais, ditando formas como o corpo pode (e deve) funcionar.

Essa ideia de normatização do corpo e da conduta sexual pode ser apreendida, no nosso *corpus* tanto em função da forma como a mulher encharcada de volúpia é discursivizada (de modo negativo, como a origem do mal, do pecado e da decadência do homem) como, por meio de outro exemplo, da mulher, cujo recato e discrição produzem um efeito de legitimidade, de um corpo que está inserido na norma e que, portanto, não sofrerá as sanções de um controle do discurso. Essa forma de desenhar, nesse caso, o corpo da mulher, recupera um indispensável imperativo para a sexualidade, conforme os gregos, que Foucault (1998) traz em sua *História da sexualidade II – o uso dos prazeres*: trata-se da temperança, princípio moral instituído como forma de ordenar e de se impor sobre os prazeres e os desejos. Conforme Foucault (1998, p. 66),

Mas a própria *sophrosune*, que Aristóteles define, entretanto, como um estado de virtude, não implica a supressão dos desejos mas sua dominação: ele a situa numa posição intermediária entre um desregramento (*akolasia*) no qual há um abandono deliberado a esses prazeres, e uma insensibilidade (*anaisthêsia*), aliás extremamente rara, no qual não se experimentará prazer

algun; o temperante não é aquele que não tem mais desejos, mas aquele que deseja ‘com moderação, não mais do que convém, nem quando não convém’.

A sequência abaixo nos dá indícios da presença dessa moralidade do corpo e do sexo presentes em *Pecado na sacristia*: ao lado do homem com camisa de cor roxa (o sacristão), está a sua esposa, vestida com uma indumentária branca e sem silhuetas voluptuosas. Da mesma forma, do lado direito dos planos, está o padre, aquele que foi tentado pela mula-sem-cabeça (a mulher saturada de desejo), portando uma roupa branca, de igual modo. Atentemos para as vestes do padre (o discurso religioso/cristão) e da mulher (discurso do desejo/sexo): na figura 1 mostramos uma sequência em que aparece o padre sofrendo tentação da mula-sem-cabeça (a mulher desviante), nesses planos ele está portando uma túnica preta, assim como a mulher tentadora aparece de preto com meias-calças vermelhas. Nessa figura 5, no interior da igreja os dois, tanto a mulher quanto o padre estão de branco, como se isso subentendesse uma convergência entre ambos. A mulher, nesses termos apresentados nesses planos da figura 5, não é mais discursivizada como aquela que acelera a queda do homem, mas como aquela que precipitará sua salvação.



Figura 5. Cenas do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges.

Esse embate entre as subjetividades das mulheres, essa oscilação, é constitutivo para a demarcação de um discurso normatizador e religioso que está a todo tempo presente na materialidade fílmica de *Pecado na sacristia*. *A priori*, não só a materialidade fílmica de *Pecado na sacristia*, mas a pornochanchada, de modo geral, apresenta em seu enredo e encadeamento fílmicos um discurso machista e misógino que atribui ao corpo da mulher uma forma cujo significado é pejorativo, dotado de características que levarão o homem à queda e à perdição, assim como há, nessas materialidades, uma forma de retratar o corpo da mulher como dependente do homem para sua evolução. Entretanto, em contato com a materialidade fílmica analisada aqui, nos deparamos com diferentes modos de fixar ao corpo da mulher um conjunto de valores e de moralidades. Partindo da premissa foucaultiana de que para todo o poder existe uma resistência, verificamos em *Pecado na sacristia* que essa forma (misógina/machista) de tratar a mulher não é única ou faz emergir algo escondido nos porões de uma sociedade onde sempre se sobressaiu uma mentalidade patriarcal e falocêntrica. Ou seja, na sociedade – partindo do nosso *corpus* de análise – não há somente a circulação de discursos que fazem do corpo da mulher um objeto de submissão a uma mentalidade machista, a uma mentalidade em que o homem é o centro do poder, mas, também, a imagem do corpo da mulher, em sua forma e modo singulares, produz discursivamente a ideia de poder, tendo em vista o fato de, como expomos a partir do enredo de *Pecado na sacristia*, à mulher ser reservado a capacidade de transformar a vida do homem, de guiar para o caminho adequado e de lhe prover a felicidade.

Foucault (1988) demonstra, em *História da sexualidade – a vontade de saber*, que as modalidades de interdição, de repressão e de censura serviram, contraditoriamente, para assanhar a imaginação dos sujeitos acerca dos temas interditados. Igualmente, a própria prática de interditar, nesse caso o corpo da mulher, fez com que, concomitantemente, se desenvolvesse ali uma maneira de buscar a fantasia e de alimentar uma imaginação. Em outras palavras, a censura e a repressão não fizeram calar as sexualidades dos sujeitos (principalmente da mulher), mas, inversamente, puseram em maior circulação, enalteceram, alargando a dimensão que elas possuem na sociedade. *Grosso modo*, ao tentar diminuir a importância da mulher e impor ao seu corpo um valor negativo, paralelamente, a sociedade e o discurso cristão, por exemplo, depositaram nele um poder acentuado, porém silenciado, capaz de modificar a sociedade e a vida do homem. A caçada e a vigilância constante a esses corpos demonstram, *pari passu*, uma busca insaciável por eles. Del Priore (2011) mostra isso, denunciando o caráter hipócrita de nossa sociedade, uma vez que o que está em jogo não é um dogma que serve para orientar os sujeitos, mas uma conveniência criada para atender aos fins

sexuais do homem: “viva o pudor feminino – alimento ao desejo masculino!” (DEL PRIORE, 2011, p. 26). No mesmo contexto, a historiadora brasileira distingue os tipos de corpos ideais mediante os anseios de uma sociedade que fincava na mulher uma estima conforme apenas aquilo que o seu corpo representava socialmente: a respeitável, com quem não se deveria ter relações sexuais senão para a procriação e a prostituta, com quem era permitido tudo e com quem as aventuras eróticas funcionavam como mecanismos de educação sexual para o homem, educação essa totalmente vedada às mulheres.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a mulher é colocada de forma negativa (quando ela é a metamorfose da mula-sem-cabeça, do ser bestial, carregada de desejos carnavais), na materialidade fílmica aqui analisada, existe, também, uma ideia positiva da mesma, quando ela aparece na materialidade como aquela que é ingênua, portadora de sentimentos nobres e da não concupiscência sexual, atributos que confluem com um ideal de mulher propalado pela sociedade até o século XX, conforme Del Priore (2011) ratifica. A aparição desse corpo, em *Pecado na sacristia*, funciona como um mecanismo que recupera uma memória e uma prática de si em torno das sexualidades dos sujeitos.



Figura 6. Fotograma capturado do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges e a imagem da Virgem Maria, com circulação na internet.

As imagens acima operacionam uma importante noção formulada por Jean-Jacques Courtine, que é a de intericonicidade. Em linhas gerais, intericonicidade corresponde à memória das imagens. O mesmo fundador da noção de memória discursiva, sentiu a necessidade de elaborar um conceito que pudesse dar conta das memórias que as imagens, sejam elas pertencentes ao nosso imaginário ou a acontecimentos históricos, pressupõem umas das outras. Para esclarecer esse conceito, é importante trazer o próprio Courtine:

O que eu quis fazer ao introduzir a noção de intericonicidade foi sublinhar ao mesmo tempo os caracteres discursivos da iconicidade, isto quer dizer que eu pensei que mais que um modelo de língua, era um modelo do discurso que precisava fazer referência à imagem. Pareceu-me, nas pesquisas que eu conduzi antes sobre o discurso com, em colaboração e depois de Michel Pêcheux, que a noção de memória discursiva que eu introduzi tinha por natureza o poder de dar conta ao mesmo tempo da teoria e da metodologia. Eu me explico. Parece-me que a idéia de memória discursiva, aquela em que não há texto, não há discurso que não sejam interpretáveis, compreensíveis sem referências a uma tal memória, diria a mesma coisa de uma imagem. Toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens. Toda imagem tem um eco. Essa memória das imagens se chama a história das imagens vistas, mas isso poderia ser também a memória das imagens sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Portanto, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna. As imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas. O que me parece importante, é que isso coloca a questão do corpo bem no centro da análise. (COURTINE, 2005 apud MILANEZ, 2006, p. 95)

Quando Courtine nos vaticina de que toda imagem possui reverberações, ele se torna salutar para o nosso intuito aqui. Na materialidade fílmica de “Pecado na sacristia” esse recurso à intericonicidade é fundamental para, de alguma forma, apreendermos esse discurso moralizador e pedagógico em relação ao corpo. A figura 6, composta da imagem de uma mulher (a esposa do sacristão), em sua forma pura e simples recupera a imagem de humildade da Virgem Maria. O semblante calmo e sereno da mulher no fotograma da figura 6 nos remete ao virtuosismo da mãe de Jesus Cristo, poço de sabedoria e modelo de mulher cultuado no imaginário cristão. Além disso, essa pureza é apreendida a partir das vestes compostas dela e do corte de cabelo (Maria Chiquinha), que nos remete muito à morfologia social das crianças (fonte de inocência).

Dessa forma, apreendemos algumas formas como a mulher é discursivizada na materialidade fílmica. Essas discursivizações em torno dela e dos corpos, de modo geral, é perceptível a partir do modo como o que é considerado negativo e positivo é apresentado no *corpus*, ou seja, a mulher ideal, por exemplo, é aquela que possui características mais próximas da Virgem Maria, enquanto que aquelas que se distanciam desse modelo, apresentando corpos saturados de desejos e tentadores, possuem uma aceção pejorativa, sendo combatida no encadeamento fílmico. Esses discursos cristão e normatizador que funcionam em *Pecado na sacristia* dão manutenção a mentalidades e moralidades que fazem

parte do arcabouço de valores e procedimentos lineares a sociedades conservadoras, onde corpos, sexo, vida e verdade são profundamente atravessados pelo discurso judaico-cristão. Sobre esse modo ideal de formatação das mulheres, Del Priore (2011, pag. 90) afirma categoricamente como elas deveriam portar-se e isso corrobora o que afirmamos até o momento:

A mulher tinha de ser naturalmente frágil, agradável, boa mãe, submissa e doce etc. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal. “Aquilo que os homens sentiam”, no entender do dr. William Acton, defensor da anestesia sexual feminina, só raras vezes atingiria as mulheres, transformando-as em ninfomaníacas.

É nesse contexto que *Pecado na sacristia* evoca um discurso cristão que se modaliza a partir do combate que vemos desenhar-se em relação às sexualidades consideradas anormais, impuras ou periféricas, como forma de sobrelevar-se um uso da sexualidade que se aproxima do ideal cristão, apresentado por meio da forma como a mulher deve ser composta. Além disso, como exposto antes, algumas imagens em *Pecado na sacristia* evocam memórias que produzem visibilidades cuja finalidade é estabelecer um padrão ideal para os sujeitos e para os corpos. Há, portanto, nesse sentido, um *domínio de memória* (FOUCAULT, 2004, p. 64) que estabelece filiações entre os enunciados fílmicos com os do discurso cristão, atualizando-os em um *domínio de atualidade* (FOUCAULT, 2004, p. 67), isto é, os enunciados estabilizados historicamente pertencentes a formação cristã, na materialidade fílmica, adquirem outro estatuto e outra configuração, condizentes com a natureza desse novo objeto que é materialidade fílmica. O extrato abaixo é um recorte de um instante fílmico presente no nosso material de análise, e a quarta imagem é a representação de Ofélia, personagem de Hamlet. Como todos sabem, Ofélia, na narrativa do escritos inglês, é uma jovem, bela e melancólica, que comete suicídio por desgosto amoroso. Por meio do mesmo recurso que mencionamos anteriormente, a intericonicidade, essa imagem de Ofélia dialoga com uma situação presente no nosso *corpus*: após sofrer um desgosto amoroso, Mocinha (a mulher dos três primeiros fotogramas da figura 7), personagem da trama, tenta se suicidar se atirando a um lago. Ciente disso, o sacristão (o homem que aparece no terceiro fotograma) parte para captura-la e consegue salvá-la ainda com vida.

Nesse ponto, temos a materialização dupla de um efeito que nos remete à ideia de um modelo de sujeito: aquele do herói virtuoso, desbravado (que se lança ao lago corajosamente

para salvar sua amada), bem como a daquela que se assemelha à musa shakespeariana, descendente da nobreza dinamarquesa e noiva do príncipe Hamlet.



Figura 7. Fotogramas capturados do filme “Pecado na sacristia”, 1975, de Miguel H. Borges e a ilustração (pintura) de Ofélia, personagem de Hamlet, de Shakespeare, com circulação na internet e de autoria de John Everett Millais.

Seriam essas convergências modos de mobilizar uma forma exemplar para a vida do sujeito? Como afirmamos no início, as pornochanchadas só puderam vir à luz a partir de condições de existência que possibilitaram sua circulação, isso significa, no interior de um regime ditatorial, apelar para recursos metafóricos, indiretos, estabelecer alianças e concessões. Com isso, essa associação entre Ditadura Militar no Brasil e pornochanchada rendeu um tipo de mecanismo que *a priori* parecia transgressor, mas no final das contas, se revelou um instrumento de normatização e normalização das condutas, instrumento esse que, de modo bastante sutil e estratégico, possuía como finalidade a divulgação de uma moral do corpo e da sexualidade que parecia estar a serviço de instituições regulamentadoras, assim como de um discurso judaico-cristão sempre presente na nossa constituição enquanto sujeitos. É nesse ponto que a sexualidade funciona, como mostra Foucault (1988), como uma maneira de produzir um saber mediante um poder: a repressão pura e simplesmente não produz conhecimento, saber, mas o poder escondendo uma própria parte de si, revela um eficaz

aparelho para atingir seus objetivos – conduzir corpos, produzir subjetividade, inserir o sujeito na norma.

2 CORPO E SABER

A exemplo de *Pecado na sacristia*, a ideia de moralização e pedagogização do corpo são bastante recorrentes na materialidade fílmica de *Amadas e violentadas*, filme produzido em 1976 por Jean Garrett. O que varia, desta vez, é a forma como, filmicamente, visibilidades e juízos são reunidos em torno do corpo, a partir de outras táticas e recursos presentes no dispositivo audiovisual. A película mobiliza algumas questões importantes sobre como, por exemplo, em meados dos anos de 1970, existe uma visibilidade para o sexo e como ele está diretamente associado a uma forma de poder. Em linhas gerais, o filme trata de um escritor de romances policiais, personagem vivenciado por David Cardoso, que comete assassinatos em mulheres. As mortes ocorrem através de circunstâncias criadas em torno do exercício do sexo, isto é, o criminoso atua enquanto tal por vias de uma sexualidade mal gerenciada que o orienta a praticar desvios e se comportar como aquilo que Foucault (2001a), chama de monstro humano. Para Foucault (2001a), o monstro é aquele que força a norma, ao mesmo tempo em que a questiona e isso o torna um sujeito que se compreende fora do aparato social: o sujeito desviante, por meio de sua ininteligível prática, age de acordo com uma visão de mundo em que os seus próprios anseios configuram o centro das relações. Entretanto, não podemos perder de vista a importância imprescindível que esses sujeitos possuem para uma sociedade disciplinadora: o corpo desviante, o corpo do excesso será sempre o bode expiatório no qual podem ver refletidos aqueles que poderíamos ter sido. É por isso que a aparição desses tipos de corpos, marcados pela transgressão, irá sempre nos mostrar, contraditoriamente, o que não devemos ser ou fazer, uma vez que existe um conjunto de regras a ser seguidas e tentar passar por cima delas pode custar o nosso espaço de inteligibilidade na sociedade.

Os crimes mobilizados na materialidade fílmica aqui analisada vêm à tona por meio de uma espécie de perturbação psicológica que o autor dos homicídios possui em relação às lembranças que carrega dos pais: a mãe cometia adultério e, em função disso, foi assassinada pelo esposo, que por sua vez suicidou-se. É nesse contexto que vemos o sujeito imerso em uma formação sexual inadequada, mediante os códigos sociais e de conduta que são administrados por nossa sociedade em que o discurso judaico-cristão possui um lugar de privilégio. Nesse sentido, *Amadas e violentadas*, funciona, diante de nós, como um tratado audiovisual cujos saberes que emergem dali nos fazem apropriar-nos de uma maneira de pensar o sexo estabelecido em categorias socialmente aceitas. Não estamos mais no século XVIII no qual os controles acerca da sexualidade e da gestão da vida se davam por meio do

controle da masturbação dos adolescentes, por exemplo, como mostra Foucault (2015, p. 236), ou, indo mais adiante no tempo, na Idade Média, quando a administração dos corpos e da sexualidade dos indivíduos se dava de forma totalmente envolva no cultivo de uma cultura do medo, da castração e da perseguição, principalmente de mulheres supostamente lascivas. Nesse avançado século XX, período que compreende a materialidade fílmica aqui mencionada, outros dispositivos funcionarão como recursos dos quais saberes se projetarão na sociedade. O audiovisual, no nosso caso, constitui uma dessas novas ferramentas para disciplinar a sociedade. Não há mais espaço para se pensar o exercício do poder em termos de repressão e censura pura e simples, crítica que Foucault (2015, p. 236) faz aos pensadores que privilegiam uma forma de análise a partir da ideologia, mas em termos de jogos que produzem saber: o poder, *agora*, é positivo, porque não só diz *não*, mas em sua própria forma de dizer *não* há um *sim*, para cada porta que se fecha, fendas e janelas são abertas. É por isso que defendemos e nos empenhamos em mostrar que as materialidades fílmicas da pornochanchada longe de chocar com o seu conteúdo supostamente transgressor, para uma época de conservadorismo e censura política e moral, elas ensinam o que não se deve fazer, elas são mecanismos de pedagogia do corpo. Tendo em vista a natureza do nosso objeto e da nossa proposta, a ansiosa pergunta que se coloca é: como essa ideia de pedagogia do corpo e, imbuído nisso, uma moralidade para o sexo, são descarregadas nas imagens?

A exemplo do que verificamos anteriormente em *Pecado na sacristia*, são os recursos fílmicos, as estratégias do cinema que constituem instrumentos para construir e guiar a nossa proposição. Obviamente os mesmos recursos e as mesmas técnicas não possuem o mesmo efeito em todas as materialidades, por isso é necessário trazer outros elementos que indicam o que defendemos. Em *Amadas e violentadas*, um dos recursos que são utilizados exhaustivamente é o *close*, jogo de câmera que consiste em enquadrar o rosto do sujeito e, também, o *zoom in*, técnica que realiza um movimento da lente da câmera para o interior do objeto, nesse caso, o rosto.



Figura 8. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976.

O extrato acima, sequência filmica de *Amadas e violentadas*, exhibe algo muito recorrente na materialidade: o enquadramento do rosto. O rosto, aqui, possui um ponto de análise onde toda a decupagem parece girar em torno dele. Nesse sentido, a regularidade desse tipo de aparição no *corpus* consiste, em termos de recursos filmicos, em colocar em primeiro plano um tipo de constituição do sujeito que é perpassado por anseios que extrapolam à sua constituição física, chegando a construir um tipo específico de visibilidade. Queremos afirmar, com isso, que esse modo de filmar induz, para nós expectadores, uma atitude de esquadrinhamento do corpo, procurando pistas e sinais do anormal que o configura. Essa atitude, diante do objeto, de escavação de signos que constituem uma espécie de ligação entre a morfologia e o desvio no faz encontrar e forjar modificações que se inscrevem a partir de tipos de expressões.

Sabemos que o homem é marcado duplamente, por uma constituição interior e outra exterior. Dessa forma, é o atravessamento e a junção dessas duas esferas que nos habilita a sermos sujeitos, isto é, existe algo externo (as alteridades) a nós que nos confere o título de sujeito. São esses elementos externos (que, paradoxalmente, podem ser encontrados internamente, como as lembranças, por exemplo) que, também, nos marcam na história e no espaço e que fazem com que nos posicionemos de uma ou de outra maneira, em diferentes momentos. Essa divisão (dentro *vs.* fora) é que nos assinala enquanto sujeitos carregados de experiências, tensões, anseios e desejos, capazes de dizer quem ou como somos nós na história, na sociedade e nas microesferas de poder. Essa cisão-união desses dois “ambientes” da nossa constituição derrama, no corpo, as marcas que tornam uma (in)visibilidade reconhecível. Courtine e Haroche (1988) são indispensáveis quando afirmam que

O homem divide-se em dois: é ao mesmo tempo invisível e visível, homem interior e homem exterior. Mas existe um laço entre a interioridade oculta do homem e a sua exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior são marcadas à superfície do corpo (COURTINE E HAROCHE, 1988, p. 32)

Deste modo, o sujeito desviante em *Amadas e violentadas* é construído mediante o olhar que a própria materialidade nos induz a realizar. Ou seja, os *closes* e os *zoomins*, como dito anteriormente, assim como o enquadramento do rosto, nos forçam a criar uma configuração para o sujeito, configuração essa que alcança seu ápice nos detalhes que os objetos, na cena, fixam diante de nós: o olhar. O olhar, em *Amadas e violentadas*, funciona como a raiz do mal, o *punctum*, conforme Roland Barthes (1984, p. 46), isto é, o lugar que nos punge, nos mortifica, o ponto central onde nossa atenção converge e ativa um saber sobre o objeto. O olhar constitui o ponto onde o sujeito apresenta um estado acelerado de mutação. É partir dele que nos defrontamos com sinais que configuram pistas para a decifração de um jogo sintomático que nos ajuda a reconhecer o sujeito. O olhar é a raiz do estranho, o lugar onde as características do sujeito desviante afloram, o ponto de partida. Para Milanez (2012, p. 84) são nesses pontos de deriva do corpo que “instaura-se, dessa maneira, uma ordem do olhar que organizará formas de dizer sobre o sujeito a partir de uma leitura guiada por sintomas”.

Nesse contexto, a pergunta que cabe é: que marcas são essas, no sujeito, que estão à superfície do corpo, em *Amadas e violentadas*? Trazendo Jacques Aumont (2011) para o interior das nossas discussões, utilizamos a noção de *fora de campo* para entender esses sinais invisíveis que constituem o sujeito aqui mencionado. Segundo Aumont (2011, p. 24), o fora de campo “(...) poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer.” Dessa maneira, o fora de campo, nesse caso, funciona como o objeto que arrasta o *olhar off* do sujeito para um invisível que a constitui, além de suscitar um efeito de alternância de sujeitos: filmar o rosto e aproxima-lo, colocando-o cara-a-cara conosco é uma forma de questionar o nosso lugar, ilustrando um revezamento entre o *nosso* lugar e *aquele* que, igualmente, é ou *poderia* ser o nosso.

Além disso, em *Amadas e violentadas* as partes dos corpos parecem assumir uma importância além do próprio corpo completo, ocorrendo uma espécie de retalhamento do corpo e a maximização dessas partes.



Figura 9. Fotogramas retirados, em sequência, do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976.

Novamente temos, na sequência fílmica do *corpus* analisado, alguns recursos de filmagem que nos auxiliam na construção do sujeito da forma como avaliamos. Todos os seis fotogramas acima são compostos por *planos detalhes*, nos quais apenas algumas partes dos corpos dos sujeitos são enquadradas. Essa forma de dar “autonomia” às partes e aos detalhes do corpo, nesse caso do rosto, cria um efeito de independência de cada uma dessas partes e faz brotar uma ideia de anarquização do corpo, como defende Foucault (2009, p. 367), na qual a possibilidade de exaltação dessas partes mínimas compromete a organicidade do todo. Do mesmo modo, esse tipo de filmagem se colocada diante de nós como uma estratégia que indica uma cisão, um retalhamento do corpo, além de privilegiá-los como os objetos de desejo e prazer eleitos. Há nos filmes pornográficos, sobretudo os de sexo explícito, nas análises das materialidades fílmicas dos anos de 1980, por exemplo, uma incidência muito grande desse tipo de tática, a de concentrar o olhar da câmera em um detalhe ou em um órgão do corpo, nesse caso, na genitália, para fazer daquele lugar o ponto central da atração e da atuação. Nesses tipos de filmes, há um processo metonímico em que os atores são reduzidos a objetos de prazer, e isso se evidencia pela metamorfose que os corpos sofrem, alterando-se a sua constituição, dessa vez reduzida para que o olho da câmera (expectador) não perca nenhum pormenor.

Em *Amadas e violentadas*, além do exposto anteriormente, essa técnica visa a produzir um sujeito descentrado, diluído, um sujeito que, tencionado pelo desejo, pelo prazer e por seus anseios íntimos e secretos, não consegue visualizar o todo constitutivo, apenas as partes

se sobressaem, em um mosaico que os sujeitos de sexualidade montam conforme suas necessidades.

Adiante, gostaríamos de chamar atenção para um fator muito importante e muito incisivo no nosso material de análise: a cor. A cor em *Amadas e violentadas* possui uma regularidade na constituição dos sujeitos que não podemos ignorar. Ela faz parte de um processo que constitui, igualmente, um recurso, na materialidade fílmica, que nos permite reconhecer quem são os sujeitos. Inevitavelmente as cores reunidas em torno de um objeto nos remetem a um *campo de memória* em que algumas visibilidades encontram larga circulação, obedecendo a uma cristalização de sujeitos descontínuos na história. Nesse ínterim, é de suma importância mobilizarmos a noção de “cromático-discursivo” (MILANEZ, 2012a, p. 581) para entendermos, tendo em vista a organização fílmica de *Amadas e violentadas*, que elementos e que historicidades constituem os sujeitos.

Para Didier Anzieu (Apud Milanez, 2012a, p. 585) “a pele subtrai o equilíbrio de nosso meio interno às perturbações exógenas, mas na sua forma, na sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva marcas de suas perturbações”. Nesse sentido, a cor da pele do sujeito do extrato acima, formado através de um jogo de luz na materialidade fílmica, produz um tipo de sujeito que, levando em conta todo o encadeamento fílmico, é marcado por uma singularidade que o distingue dos demais. Nesse caso, essa distinção compreende a maneira como esse sujeito se relaciona consigo próprio e com o outro, marcada por um lugar de desestabilidade que é figurado pela cor vermelha, tonalidade que recupera uma memória do mal, uma vez que nossa sociedade atribuiu a ela os exemplos negativos que emergiram na história, como a volúpia e a representação do diabo no universo cristão, por exemplo. Para Milanez (2012a, p. 586)

(...) as cores servem para enunciar uma história no mundo das imagens. No seio do cinema, como nos explica Aumont (1995), em seu estudo sobre as cores, para além da parte industrial do filme, há um uso das cores que serve para uma determinada produção. Nessa linha, com Aumont, poderíamos nos perguntar os que as cores simbolizam. Ele nos dá inclusive algumas entradas possíveis para as cores, campos de memórias cromáticas já estabilizados socialmente, que podemos assumir como verdades, para o caso do vermelho ser a cor do diabo.

Em outras palavras, esse modo de visibilidade para o sujeito, banhado por essa cor vermelha, serve para exprimir um tipo de moralidade para ele, recurso lançado à mão do cinema para se construir uma discursividade. Do mesmo modo, a recorrência dessa cor, apenas no sujeito desviante ou nos sujeitos investidos de volúpia na trama fílmica, serve para

erigir uma válvula de escape por onde consciência, alma e moralidade encontrem no corpo um lugar material de expressão. Importante frisar que esse modo de constituição do sujeito, atravessado por esse excesso que caracteriza seu desvio, assim como as tensões que põem para fora, à superfície do corpo, suas marcas da anormalidade, presente em *Amadas e violentadas*, são originada em situações em que o personagem está no lugar do sujeito de sexualidade. Nesse fio da meada, nos damos conta de que o sujeito, por meio do seu desempenho em relação ao sexo, mobiliza um discurso que é ventilado na sociedade, que concerne ao fato de sexo e transgressão, sexo e dor, e sexo e punição serem, ao invés de temas opositivos, temas binários e, portanto, indissociáveis.

Essa maneira de lançar um olhar para o sexo está relacionada com a forma como a nossa sexualidade, de acordo com Foucault (1988), é administrada, no Ocidente. Conforme o pensador francês, o Ocidente é marcado por uma *scientiasexualis*, enquanto que no Oriente há uma *ars erótica*. Isso significa que, dentro do raciocínio foucaultiano, nossa sociedade “optou” pela *scientiasexualis*, ciência sexual, de forma que a sexualidade, no interior desse tipo de entendimento, constitui um mecanismo de busca da verdade em função de um reconhecimento de si perante o outro a partir, eminentemente, de uma estratégia principal, a confissão. Vivemos em uma sociedade de confissão (ao contrário da oriental que valoriza a verdade do sexo pelo segredo) e isso pressupõe, sempre, um ato de expurgação que visa atribuir às relações e aos procedimentos, valores de verdade que não estão associados, por essência (ao contrário do que se costumou acreditar) com a sexualidade e as diversas formas de subjetividade que ela desencadeia. Esses valores de verdade associados à determinadas maneiras de gerir o sexo (e, do mesmo modo, os sentidos que essa gestão supõe) estão diretamente integradas a um tipo de discurso específico, o discurso cristão. É isso que a materialidade fílmica está fazendo o tempo inteiro, confessando e nos confessando, uma vez que, como vimos, a partir de alguns desenvolvimentos estratégicos, somos colocados frente a frente com o sujeito analisado (por meio do *close*, do *zoom in* e do *plano detalhe*), revezando com ele um lugar que *a priori* não é nosso, mas que deixa em aberto uma possibilidade para que nós ocupemos esse lugar. Portanto, a confissão dele é a nossa, também: “(...) somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou encontra-la.” (FOUCAULT, 2015, p. 279).

2.1 Corpo: espaço pedagógico

A memória que possuímos – construída historicamente e por meio de vários atravessamentos discursivos, como o religioso, por exemplo – em torno da nossa sexualidade sempre nos orientou que o sexo, um tabu desde tempos remotos, constitui o cerne de uma prática transgressora cujo resultado conflui no surgimento de sujeitos desviados e práticas imorais. Com isso, a sociedade deu margem para o aparecimento de sujeitos cujos métodos, avaliados por um sistema médico, penal ou pedagógico, os tornaram o cerne de um exercício reprimível e, portanto, condenável. Deste modo, desde tempos imemoriais vivemos em uma sociedade onde o corpo tem sido um espaço pedagógico, isto é, um lugar um aprendizado para si e para o outro. A reunião desses sistemas de avaliação, mencionado anteriormente, acampam um tipo de sociedade que não é mais soberana, mas disciplinar. Isto significa refazer alguns questionamentos em torno do poder como, por exemplo, questionar “(...) como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos etc.” (FOUCAULT, 2015. P. 283).

É nesse contexto que a sociedade disciplinar, configurada deste modo desde o século XVIII, é marcada por um tipo de organização em que o poder não é mais centralizado e verticalizado na figura do rei, por exemplo, mas o poder é diluído e exercido em redes, em malhas que atravessam todo o corpo social, sem portador nem origem, apenas transmissores. Isso abre vias para que todos sejam auto vigilantes de seus corpos, fazendo deles lugares de aprendizado e de transmissão de saberes.

Dessa forma, o corpo em *Amadas e violentadas* é um espaço distinto para analisarmos como uma pedagogia do sexo funciona para mobilizar algumas políticas de vida cuja função é inserir o sujeito em uma norma socialmente eleita. Não podemos perder de vista que, ao longo da história, o sujeito homem sempre esteve no centro de um controle do sexo, de modo que o governo do corpo e do outro sempre esteve sob sua jurisdição. A mulher, por exemplo, ser cuja constituição a sociedade fez circular, discursivamente, o status de submissa e frágil, sendo indispensável aos cuidados do homem e ao seu poder de decisão, sempre foi o alvo de uma tutela masculina e, com isso, sempre foi considerada – ainda que não de modo explícito – uma extensão do corpo do homem. Esse tipo de ideia em torno da mulher pode ser encontrado tanto na política aristotélica, na antiguidade clássica, quanto na Idade Média, período em que a sexualidade feminina, sobretudo, era esforçadamente caçada e silenciada. O que queremos afirmar é que, ao longo da história, sempre tivemos exemplos de que as políticas de vida, em

relação ao corpo e à sexualidade, partiram de e para um horizonte em que o corpo do homem era o centro dos interesses. Isso faz com que um tipo de ideal para o corpo e para o uso dos prazeres se produzisse e entrasse em circulação na sociedade, orientando moralidades e políticas de si como formas de estar em conformidade com uma ordem do discurso. Del Priore (2011), em sua obra *Histórias íntimas*, nos mostra o quanto o corpo da mulher vem sofrendo interferências ao longo do processo histórico: desde o período colonial, no Brasil, sempre houve uma forma de interditar a sexualidade feminina, prescrevendo formas de como esses corpos deveriam portar-se. Isso, inclusive, abriu vias para que surgisse na sociedade uma espécie de castas de mulheres em função da forma como o sexo de cada uma era visto pelo olhar do homem: “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (DEL PRIORE, 2011, p. 46).

É nessa contextualização que há um “combate”, em *Amadas e violentadas*, assim como em outras pornochanchadas, a sexualidades tidas como periféricas, desviantes ou reprimíveis, tendo em vista um discurso cristão, machista e conservador ainda muito forte da década de 1970. Abaixo, temos uma sequência de planos que ilustra o que acontece com os corpos fora da norma.



Figura 10. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976.

Os planos acima, organizado em sequência, denotam uma situação de adultério e punição com a morte, na narrativa fílmica de *Amadas e violentadas*. A *montagem alternada* dos planos, em que imagens de dor e sofrimento estampados no rosto dos personagens envolvidos no adultério revezam com o instrumento de punição, ou seja, o revólver, constitui um esboço bastante claro do que acontece conosco caso cometamos transgressões da norma. Em uma sociedade cristã em que as relações de sexualidade e afeto são estabelecidas em padrões monogâmicos, todos aqueles que fugirem desse preceito irão, de alguma forma, sofrer

os castigos. Os *planos aproximados* tanto dos rostos quanto da arma, no encadeamento fílmico, servem para mobilizar o preceito bíblico do “a cada um segundo suas obras” (Ap. 20:13) em forma de imagem. O detalhamento da arma, objeto que se destaca em um plano onde ela é o único ponto de referência para o olhar, em intercâmbio com as expressões de aflição e dor dos sujeitos, entra em uma rede de memória e recuperam uma imagem dos suplícios decorrentes das penalidades impostas aos sujeitos desviantes na Idade Média, por exemplo, quando os erros eram saldados muitas vezes com a própria vida. Não mais o gládio e a guilhotina, mas a arma de fogo será o instrumento eficaz na correção dos desvios.

Obviamente, como mencionado anteriormente, não estamos mais na sociedade da soberania, mas na da disciplina, isso significa que os corpos passam, agora, por uma política de educação e de reaproveitamento das forças produtivas e da capacidade de viver adequadamente segundo um padrão social. As imagens acima funcionam apenas enquanto superfícies que evocam uma memória do medo e da repreensão aos corpos que não se enquadram nos padrões de vida almejados pela sociedade. Em pleno século XX, de acordo com as tecnologias próprias a esse tempo, tendo em vista as suas condições de possibilidade, o audiovisual, na nossa particularidade, se demonstra como um novo dispositivo pedagógico, na medida em que ele, afora as questões de entretenimento e diversão, passa a trabalhar no nível da instrução, mobilizando exemplos de corpos e políticas de vida úteis e necessárias aos sujeitos. É importante ficar claro que não nos interessa a função primária do filme ou a suposta intenção do diretor e dos idealizadores da materialidade, a nossa discussão centra-se nos discursos que são mobilizados a partir dessas materialidades fílmicas e suas circulações no circuito social, produzindo saberes e modelos de vida.

Seguindo essa lógica, há na materialidade fílmica de *Amadas e violentadas*, a discursivização de um tipo ideal de corpo e de sexualidade que é aventada por meio da forma como aos corpos são atribuídos juízos de valor, no encadeamento fílmico, uma vez que, mediante o uso dos prazeres e da sexualidade que cada um dos corpos em *Amadas e violentadas* apresenta, um tipo de moralidade é atribuído: todos os corpos que proporcionam sensualidade, lubricidade, que estão despidos em situação de sexualidade, sofrem repreensão. Os corpos, sempre o de mulheres, que aparecem na materialidade fílmica exibindo um teor sexual são castigados: são essas as vítimas do *serial killer* que, no encadeamento fílmico, é a expressão da moral, a materialidade da ética, manifestada em um corpo de homem que julga o que é o bem e o mal, o certo e o errado, conforme um arquétipo de vida e de sexualidade nutridos socialmente para o sujeito. Entretanto, a mesma materialidade que se empenha em mostrar como os corpos não devem ser, discursiviza um modelo ideal de conduta e de

aparência: encontramos na materialidade fílmica analisada um tipo de construção de visibilidade para os sujeitos que se dão a ver a partir da forma como os corpos estão compostos em encadeamento, isto é, as imagens mobilizam signos que acionam um domínio de memória, signos esses que funcionam em rede e recuperam sentidos históricos em torno de elementos que possuem um saber historicamente estabilizado. Desses signos, destacamos o figurino e a cor.



Figura 11. Fotogramas capturados do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976.



Figura 12. Fotogramas capturados do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976.

Acima nós temos dois grupos de imagens unidas, a partir da materialidade fílmica aqui analisada, por uma dispersão e por uma descontinuidade, uma vez que as imagens não seguem uma linearidade no encadeamento fílmico. Ao contrário do que víamos fazendo até o momento, quando separamos as imagens em sequências fílmicas, elaborando-as em extratos para avaliar a imagem em movimento, para apreender o instante fílmico, aqui optamos por organizar essas imagens para mostrar como há uma regularidade em focos dispersos.

A figura 11 é composta por um grupo de imagens em torno de um corpo que circula no *corpus* referido, corpo esse ventilado e, preso a ele, um tipo de moralidade: o extrato nos mostra que, como afirmado anteriormente, há uma forma regular na punição, ela é desferida sempre aos corpos nus de mulheres, em situações sexuais. O *serial killer*, que ocupa o lugar da polícia da moralidade, é o encarregado de realizar uma limpeza social, suprimindo tudo aquilo que não deve ser aprendido. O homem, o guardião da moralidade na materialidade fílmica, se encarrega de nos ensinar o que não devemos ser: em uma sociedade perpassada por valores cristãos e conservadores, o sexo fora do matrimônio, por exemplo, ou o sexo não monogâmico, ou a concupiscência, características que compõem os corpos estilhaçados, tendo em vista o encadeamento fílmico, constituem avanços indesejáveis da norma, avanços esses sempre avaliados por uma polícia dos costumes que insiste em medir as nossas formas de lidar consigo e com o outro em nome de valores que pretensamente dão uma coesão social aos indivíduos. Algo importante nos salta aos olhos no que diz respeito à maneira como, fílmicamente, há um modo estratégico de construção do sujeito: em toda a trama fílmica, os sujeitos do sexo são marcados por símbolos que guiam nosso olhar na tentativa de encontrar nesses corpos alguns sinais da desordem e do excesso. No sujeito homem, esses sinais apresentam-se em estado avançado por meio do olhar, superfície que inscreve um discurso de anormalidade que se corrobora a partir dos desvios cometidos. Nos demais corpos, esses sinais são apontados através da presença muito marcante da cor vermelha: seja no extintor e no sangue na cabeça da mulher no primeiro plano, seja no batom, na cor da cama ou no jogo de luz que banha os corpos. Não podemos ignorar os elementos que constituem todo o universo da cadeia fílmica, uma vez que eles se nos oferecem enquanto pistas para encontramos no filme um maneira legível e material que possa nos auxiliar sobre a composição estratégica na organização de sentidos. Dessa forma, tendo em vista a regularidade da cor vermelha na trama, alguns questionamentos foucaultianos se colocam quando a dúvida que paira é “por que esse enunciado e não outro em seu lugar” (FOUCAULT, 2004), ou seja, por que essa cor nos corpos inadequados e não outra? Recorrendo novamente à noção de cromático-discursivo de Milanez (2012a), veremos que,

em função de um “domínio de memória” (FOUCAULT, 2004, p. 64), há uma correlação, nesse caso, entre a cor vermelha e um imaginário construído historicamente para o inferno (lugar utópico para a punição) que é constituído dessa tonalidade, além de associarmos, em uma cultura das imagens, a lascívia, a luxúria, a concupiscência e o prazer a essa coloração. Nesse sentido, o vermelho expressa, em termos táticos, o lugar para o mal, o lugar para o corpo devasso. Em contrapartida, temos, na figura 12, o inverso dessa ideia: a regularidade da cor branca na vestimenta do corpo que, na materialidade fílmica, é o corpo da salvação, supõe um discurso que, ao longo do encadeamento fílmico, se confirma: esse é o corpo do bem, o corpo ideal, o corpo adequado porque o branco recupera, na arqueologia do nosso imaginário social, o lugar da pureza, da virgindade, da santidade, e da serenidade. Nesse contexto, essa indumentária branca atua, de acordo com Milanez (2012, p. 585), como um dispositivo que articula o sujeito entre “(...) o corpo interno e o mundo exterior.”. Da mesma forma, é importante mencionar a expressão facial da mulher presente nos fotogramas da figura 12: em *close-up*, *plano aproximado* e *plano detalhe* o rosto é sempre o ponto central para onde nossa atenção conflui. Com isso, esse recurso compõe um método para fazer falar uma moralidade apontada como apropriada de acordo com um discurso, uma vez que “O rosto seduz com maior segurança, mais sutilmente ainda do que as palavras” (COURTINE & HAROCHE, 1988, p. 7). Portanto, esse corpo é o corpo útil e no qual devemos nos espelhar porque, taticamente, ele oferece um juízo de conforto que essa cor e feições proporcionam em termos discursivos, tendo em vista a construção social em torno do paraíso ou das divindades cristãs, sempre envoltas por essa tonalidade e por essa forma de expressão.

Adiante, gostaríamos de estender um pouco essa discussão do corpo pedagógico, mobilizando brevemente, conforto ocorrido anteriormente, a noção de intericonicidade, de Jean-Jacques Courtine.



Figura 13. Fotograma capturado do filme “Amadas e violentadas”, de Jean Garrett, 1976 e uma imagem da Bela Adormecida, princesa dos contos de Wall Disney, com circulação na internet.

Conforme discutido em outro momento, quando mobilizamos a noção de intericonicidade de Courtine para tratarmos de uma historicidade das imagens como modos de evocar uma moralidade, aqui movimentamos esse recurso para pensarmos, agora em um eixo não mais religioso, sobre a memória de outros lugares que circulam na nossa materialidade como pano de fundo de um modelo a ser seguido. Acima nós temos duas imagens que, apesar de lugares e formações diferentes, entram em rede em função do que elas evocam enquanto referência externa. A intericonicidade, segundo Milanez (2013) acontece para sempre nos interrogarmos a emergência histórica daquelas imagens, tentando pontuá-las em um referência que poderá no guiar e nos situar no tempo e no espaço. Nesse sentido, para ele, a referenciação das imagens, atrelando umas às outras, supõe a autorização da circulação de determinados discursos.

A uma imagem sempre subsistirá outra imagem. Independente da localização dessa imagem no suporte que a carrega, seja nosso corpo ou outro lugar midiático, a imagem pede que ela seja feita a seguinte pergunta: quem fala naquela imagem? Quais são os seus limites? Quem é o titular daquela imagem? Retomando aqui as questões que Foucault levanta ao pensar as modalidades do enunciado e as consequentes formas que seus encadeamentos estabelecem. O que salta aos olhos é que esse questionamento nos joga diretamente para a dimensão memorial do discurso, fazendo-nos pensar sobre o *status* que um determinado sujeito ou seu grupo possuem para serem autorizados a fazer vingar determinado discurso. (MILANEZ, 2013, p. 351-2).

Assim, quem fala nas imagens e, o mais importante, o que se fala? Acima nós temos a justaposição de duas imagens, uma retirada da materialidade fílmica de *Amadas e violentadas*, e a outra é uma imagem da Bela Adormecida, retirada da internet, princesa do conto homônimo dos Irmãos Grimm, escrito no século XIX e com adaptações cinematográficas pelos estúdios de Wall Disney. Não nos interessa, precisamente, a narrativa que o conto de fadas apresenta para estabelecermos um elo entre o conto e o filme aqui analisado, basta pensarmos que, ao haver um deslocamento de imagens semelhantes, alguns discursos são acionados. No nosso caso específico, defendemos as materialidades fílmicas da pornochanchada enquanto mecanismo de pedagogização do corpo. Isso significa que, para chegarmos a essa conclusão, é necessário apresentarmos elementos que corroborem essa assertiva, tendo em vista a natureza do nosso objeto, isto é, um objeto audiovisual. Nesse contexto, mostramos como técnicas e recursos do cinema podem auxiliar na construção de um sujeito e fazer circular, a partir dele, alguns discursos. Aqui, a intericonicidade, recurso

utilizado por nós para justapor imagens correlacionadas na história, nos permite pensar uma subjetividade para o sujeito, referenciada a partir da figura da princesa que durante tanto tempo serviu de modelo para o corpo da mulher: ao movimentar uma memória de outro momento histórico, que circulada na descontinuidade e na dispersão na sociedade, a materialidade fílmica de *Amadas e violentadas* coloca diante de nós um tipo de moralidade para o corpo e para a sexualidade a qual devemos seguir. A Bela Adormecida, personagem que esperou pelo príncipe encantado durante uma infinidade de anos, símbolo do corpo domesticado, da paciência e do autocontrole é, então, o modelo de corpo a ser seguido e cultuado.

Com isso, tocamos em um ponto muito importante e bastante recorrente quando se trata de pornochanchada, que é exatamente os modos como corpos, sexo e moral são significados. Como sustentamos anteriormente, em *Pecado na sacristia*, outra materialidade fílmica pertencente a esse período cinematográfico e que analisamos aqui, existe um tipo de moralidade que encerra nos corpos (principalmente no da mulher) uma vontade de verdade que atende à alguns princípios. Nesses casos (*Amadas e violentadas* e *Pecado na sacristia*), essa moral que atravessa esses corpos está bastante orientada por um discurso religioso, haja vista o fato de existir, em *Amadas e violentadas*, por exemplo, enunciados e indícios sobre o corpo da mulher que recuperam uma idealização cristã, como a punição de um corpo saturado de desejo.

Nesse contexto, perguntamos: como corpo e sexualidade, no arcabouço cinematográfico da pornochanchada, tendo em vista *Amadas e violentadas*, se apresentam como instrumentos geridos por um poder que produz discursos? Existe, nesse tipo de entretenimento, uma atuação do corpo como algo carregado de saber, isto é, o corpo se apresenta nessas materialidades como uma superfície que se extrapola ao sujeito, uma espécie de metonimização do sujeito pelo corpo, é no corpo que vemos as marcas de toda uma atuação de poderes, verdades, discursos e instituições.

Destarte, partindo da premissa de que o sexo e os mecanismos de controle que partem dele se constroem numa operação coletiva, o sujeito estará sempre incompleto, buscando, em seu exterior, algo que o complete e que afirme as verdades que são mobilizadas pela sexualidade, de si e do outro. É nesse sentido que, como Milanez (2009) nos esclarece, o nosso corpo está sempre sujeito a ser invadido por outros corpos, numa trama de saberes e poderes que revelam que nossas identidades são construídas por meio de atravessamentos de várias identidades, memória, por meio de uma “possessão do outro” (Milanez, 2009) que visa a construção de si.

2.2 Corpos: vigiai e puni-vos

De acordo com Foucault (2013), vivemos em uma sociedade de controle e os mecanismos de poder tem por finalidade inserir os corpos em padrões de utilidade e conformidade segundo uma lógica de funcionamento adequada na sociedade. Desde a Idade Medieval, a tortura, no bojo do Santo Ofício, instrumentalizou a punição como forma de cativar o respeito e de instituir um controle aos corpos decadentes ou, em todo caso, àqueles que simplesmente desviavam da *vontade de verdade* da época, *grosso modo*, referimo-nos, aqui, às condutas e formas de adequação da vida dos sujeitos atrelados ao seu momento sócio-histórico. Esse tipo de atitude suscitou um duplo condicionamento dos corpos: submissão e docilidade. Dessa forma, a Igreja, como agência mantenedora de um controle da população, por meio da inquisição, por exemplo, abriu vias para que, por meio do flagelo da carne e do suplício dos corpos, se estabelecessem elos coercitivos cujo fim é disciplinar a população e reduzir os corpos à passividade. Nesse sentido, essa tática disciplinar produz sujeitos subordinados, instituindo uma homogeneidade social, cuja proposta é tornar o governo dos corpos mais acessível e inserir os sujeitos em padrões de servidão e de obediência.

A materialidade fílmica de *Escola penal de meninas violentadas*, filme de 1977 de Antônio Meliande, por meio de alguns encadeamentos de planos e por meio da distribuição dos corpos nos planos mobiliza, dentre outros, o discurso de um modelo de punição que é (foi) propugnado pela Igreja ao longo dos séculos e que, a partir desse padrão punitivo, a exibição e o castigo dos corpos estão associados à decadência e à irregularidade do sujeito. Em linhas gerais, o enredo de *Escola penal de meninas violentadas* gira em torno das vivências, sob torturas, de algumas garotas no interior de uma instituição punitiva para moças que cometeram algum tipo de delinquência. Esses desvios são observados a partir de aventuras sexuais nas quais os sujeitos estão comprometidos e, a partir daí, o exercício de anormalidades ganha entorno. Nesse sentido, o discurso de punição como resultado do descontrole, sustentados por instituições como a Igreja e a Polícia, atribuídos a esses sujeitos desviantes, contribui para se pensar em uma memória associada aos modos de subjugação e de correção pelos quais os sujeitos devem passar ao se desviarem das normas de conduta preteridas pelas referidas instituições e pelo funcionamento adequado de uma sociedade.

Mediante o encadeamento de planos abaixo, tomando como base, também, a narrativa fílmica do filme em questão, é possível observar alguns discursos subjacentes que regularizam o poder da igreja e o da polícia como aparelhos de estado legitimamente encarregados de domesticar a sociedade.



Figura 14. Fotogramas retirados, em sequência, do filme “Escola penal de meninas violentadas”, de Antonio Meliande, 1977.

No primeiro plano, partindo da posição dos corpos dos sujeitos no plano, podemos perceber como as figuras da madre, representando o discurso da igreja, e do seu encarregado, representando o discurso da polícia, ocupam lugares de distinção que lhes permitem avaliar o corpo social e suas práticas. Esse efeito de distinção pode ser compreendido a partir do primeiro plano, um *plano de conjunto*, em que vários personagens aparecem, em oposição aos dois planos subsequentes, em uma montagem que dois *planos aproximados* surgem para marcarem bem as figuras daqueles que possuem autoridades para estarem naquele lugar. Da mesma forma, a oposição entre corpos eretos e corpos prostrados e imobilizados coaduna uma série de prerrogativas que foram legitimadas ao longo dos séculos por essas instituições, a saber: escrutínio dos corpos, cuja finalidade é observar, avaliar e punir; inserir os corpos em sistemas de utilidade, por meio do açoite e, com isso, docilizar, isto é, fazer com que o corpo se submeta, para que possa ser utilizado, transformado e aperfeiçoado, como diria Foucault (2013). Observamos, também, alegorizado no primeiro plano da sequência acima mostrada, a oposição entre instituições corretivas e a sociedade, tais oposições regularizam uma relação de poder entre dominados e dominantes, entre o divino e o profano e, acima de tudo, coloca em circulação um discurso de dominação que se engendra por meio da violência, característica que historicamente marca a trajetória dessas instituições.

Os corpos marcados, das vítimas, que estão submetidas diante de seus algozes, remetem, por exemplo, ao castigo, que era atribuído pelo tribunal do Santo Ofício aos sujeitos que cometiam aquilo que a Igreja julgava ser algum tipo de desvio. Nesse sentido, as penas variavam de acordo com a natureza do delito. Dentre outras penalidades, uma delas era a de marcar o corpo do sujeito, geralmente, com a letra que indicava o crime que ele cometera. Dessa forma, as marcas visualizadas no corpo das detentas permitem, não de forma direta e categórica, apreender a circulação de discursos e sua oscilação entre épocas distintas, atualizando o sentido de punição sem, no entanto, se desprender de uma prática e de um discurso que remonta a tempos passados de nossa história.

Como estamos tratando de uma materialidade cujo enredo e encadeamento corresponde às punições atribuídas a mulheres que cometeram aquilo que fora considerado crime, alguns questionamentos e algumas incursões sobre a condição da mulher se faz necessário. Em primeiro lugar, consideraremos o posicionamento foucaultiano em sua pergunta “Porque esse enunciado e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2008, p. 30) para colocar os seguintes questionamentos: por que o filme é sobre mulheres que cometeram crimes e por que a materialidade se empenha em mostrar como elas sofreram por seus delitos? Por que delinquências de mulheres e não de homens? De que forma a materialidade fílmica de *Escola penal de meninas violentadas* permite pensar um tipo de condição para a mulher na sociedade de hoje? Seria demasiado simplório se nos apegássemos apenas ao “foi a intenção do diretor”.

Sabemos que os discursos estão presentes na vida dos sujeitos e suas circulações constituem a vida e o cotidiano dos indivíduos e, com isso, há uma reprodução de discursos, deslocados, adaptados, atualizados, que podem fugir à vontade dos sujeitos. Os discursos circulam por meio do sujeito, como mediador, no entanto, o sujeito reproduz esses discursos por meio de sua linguagem, fazendo-os proliferar e circular em condições de enunciação diversas. Nesse sentido, a materialidade fílmica em questão mobiliza, de modo subjacente, um discurso sobre a mulher e como seu comportamento vem sendo avaliado e normatizado por uma sociedade patriarcal, em que o espaço da mulher é bastante reduzido, sua posição é de desprestígio em relação à do homem e as relações de força entre homens e mulheres não obedecem a um parâmetro igualitário. Dessa forma, *Escola penal de meninas violentadas* expõe a mulher circunscrita ao pecado e avalia como é a dimensão de uma prática realizada pelo homem e pela mulher. Se levarmos em consideração o ideário medieval sobre a mulher, teremos do ponto de vista da Igreja e do tribunal da Inquisição, a mulher como o cerne do mal, uma vez que as mulheres carregavam, segundo a Igreja, a marca do mal em seus corpos, devido à sedução latente que elas possuíam. Índias, escravas, negras, prostitutas faziam parte de um estrato social marginal, pois estavam encarregadas de oferecer prazer e isso as faziam carregar o símbolo do pecado. Ninguém deveria se apegar a essas criaturas, pois elas estavam encerradas em uma utilidade restrita: oferecer prazer ao homem branco. Essas mulheres não possuíam maior liberdade em relação às demais moças de família, elas simplesmente faziam parte de uma parcela encarregada de nutrir o prazer dos homens, funcionando como objeto sexual do homem branco, que não podia se relacionar sexualmente antes do casamento, pois isso era considerado fornicção e, portanto, um crime diante da Igreja e dos bons costumes.

Paradoxo instalado, havia um discurso em circulação de que o homem branco não podia ter relações com sua noiva branca, mas podia refugiar-se sexualmente com as demais mulheres mencionadas anteriormente. Já a mulher branca, de família, jamais poderia cogitar qualquer ato sexual antes do casamento, inclusive, para nossa surpresa (ou espanto), a mulher, já casada com o seu esposo, não poderia ter relações sexuais que não fossem com intenções de procriação, pois caso contrário, ela seria considerada adúltera com o seu próprio marido e condenada às sanções previstas pela Igreja. Nesse sentido, a sociedade, e nela a Igreja, como podemos perceber, toda organizada por e para homens, instituiu formas e mecanismos para domesticar a mulher e colocá-la em um padrão de funcionamento julgado adequado. Para Mary Del Priore (1995, p. 133),

O casamento, como mecanismo de ordenação social, e a família, como palco para uma revolução silenciosa de comportamentos, fechavam-se em torno da mulher, impondo-lhe apenas e lentamente o papel de mãe devotada e recolhida. Cortavam-se-lhes todas as possibilidades de insurreição, e um discurso renitente sobre o caráter hipócrita da mulher procurava dar conta das insubordinadas, logo tachadas de devassas.

Nesse sentido, julgamos necessária essa incursão em tempos remotos para pensarmos a situação da mulher em *Escola penal de meninas violentadas* em consonância com os ditames da Igreja Católica e seu discurso reformador e de controle. Deste modo, o que interessava era uma mulher completamente submissa, passível ao governo que a ela era imposto. O ideal de mulher preconizado era aquela “[...] de corpo obediente e recatado, e carnes tristes [...]” (DEL PRIORE, 1988, p. 15).

Outro aspecto importante a ser analisado no *corpus* escolhido é a regularidade que há no que diz respeito à simetria que há entre os corpos daqueles que representam o discurso da igreja e o discurso da polícia. A madre e o seu serviçal, ao longo dos encadeamentos de imagens e dos corpos, estão sempre juntos, principalmente nos momentos de punição e repressão que eles direcionam às prisioneiras da casa.

Novamente, a presença de planos *close-ups*, na figura 15, reforça a ideia de simetria e, ao mesmo tempo, remete à ideia momentânea de que, embora instituições e discursos diferentes, eles se intercambiam e ocupam o mesmo lugar discursivo: o da punição e o do controle.



Figura 15. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Escola penal de meninas violentadas”, de Antonio Meliande, 1977.

O primeiro plano, um *plano de conjunto*, no qual a mãe e o seu empregado observam o corpo punido por ter se desviado da norma, apresenta um quadro que resgata o *modus operandi* de instituições de controle, a saber, a observação, a punição e, por último, a docilização dos corpos. O *plano de conjunto*, nesse sentido, colabora para reforçar a monstruosidade na cena, uma vez que os corpos ali compostos entram em choque devido às representações dos sujeitos ali materializados: o homem descamisado, suado, portando tiras de couro nos pulsos, com porte físico forte, ressaltando sua monstruosidade e capacidade de violência em potencial; a mãe, com sua vestimenta branca, com um grande crucifixo no pescoço, destilando um ar de pureza e justiça e, em contrapartida, o corpo flagelado da moça, deitado na cama, com os instintos acalmados pelo castigo, sangrando devido às chicotadas que recebera. Todo esse caldeirão de diferenças evidencia, nos corpos, os lugares sociais que cada um possui na sociedade e regulariza uma relação de poder, que se engendra por meio da domesticação e da ideia de que os corpos devem sempre estar a serviço das instituições, sendo úteis para a sociedade. Adiante, de igual modo, temos outra observação importante: as sombras dos que estão de pé sobre a moça deitada. As sombras por trás da mãe e do seu empregado estimulam o imaginário coletivo a buscar pistas de uma horrificidade.

A sombra, como sabemos, é a ausência de luz, formada por algum obstáculo. Nesse sentido, parece haver uma dubiedade na constituição dos sujeitos que representam o discurso da polícia e o da igreja, pois sombra e forma se equivalem e constituem a mesma faceta de um sujeito. Também, a sombra sugere uma interdição para o corpo. Sabemos que, dentro da doutrina católica, o interdito é a sentença proibitiva conferida a um clérigo de exercer suas funções. Dessa forma, a justaposição entre sombra e forma, entre interdito e corpo, confere ao sujeito, nesse caso, a ilegitimidade em suas ações. Se tomarmos o nível filmico de “Escola penal de meninas violentadas”, veremos algo que coincide com que foi exposto acima: a mãe que governa a escola, na verdade, não é uma autoridade enviada pela igreja, mas sim alguém que se passa por tal para ter acesso e domínio aos corpos das moças no interior da

instituição de punição, portanto, sua autoridade não é legítima. Essa forma de retratar essas instituições possui como pano de fundo uma ideia de crítica e uma forma de expor as mesmas ao ridículo, evidenciando suas falhas e fragilidades. Como afirmamos no início do capítulo, para que as pornochanchadas sobrevivessem era necessário que elas cedessem para os órgãos de censura e, além disso, que recorressem a uma crítica que fosse metaforizada ou indireta, para atender uma condição de possibilidade do momento e para que aquela linguagem encontrasse, de alguma forma, reverberação na sociedade. O filme *E agora José*, de 1979, dirigido por Ody Fraga, aborda essa questão, ao questionar a tortura, instrumento oficial dos órgãos da ditadura militar para coletar confissões, em termos ilustrativos, isto é, não sendo possível refletir sobre esse tema abertamente, foi necessário que ele trouxesse essa questão para o âmbito do sexo, medida tomada para fugir das interdições do Dops e Doi-Codi, órgão de inteligência e repressão do governo militar. Do mesmo modo, *Reformatório das depravadas*, outra materialidade fílmica do nosso *corpus*, que analisamos mais adiante, traz elementos desse universo, dando pistas de que por trás de simples maus tratos atribuídos a mulheres no interior de um internato, há a circulação de um julgamento muito mais profundo cujo lugar central de representação é o corpo.

Os planos 2 e 3 da figura 15, planos *close-ups*, devido às posições dos corpos dos sujeitos, sugerem a hipótese de que as instituições ali representadas são duas faces que fazem parte de uma mesma moeda: ao observarem-se, na mesma posição, os sujeitos alegorizam as características, nesse caso, da igreja, isto é, santidade e castigo. Essas características são recuperadas a partir da forma como os sujeitos se apresentam: de um lado, o homem cujo suor escorre no corpo, com bigode, seriedade e sobrancelhas arqueadas que reforçam a ideia de uma imposição e de um castigo previsto em procedimentos militares; do outro, a mulher composta por uma indumentária branca, que cobre todo o corpo e deixa somente à mostra o rosto, com uma feição angelical, retomando por semelhança, em intericonicidade, a imagem de Maria, mãe de Jesus Cristo, e toda a pureza que emana desse ser.

Do mesmo modo, outros *planos de conjunto*, na figura 16, abaixo, contrabalanceiam o *status* de senhores e de submissos, reforçando a ideia do delito, da devassidão dos corpos e de uma possível penalidade amparada pela lei (divina ou social) na correção dos corpos. No primeiro, no segundo e no quinto plano há uma linearidade dos corpos daqueles que representam igreja e polícia. Em especial, no último plano, a justaposição dos corpos faz com que o corpo daquele que representa o discurso da polícia se perca entre os demais corpos, reforçando, mais uma vez, a ideia de que os discursos ali alegorizados estão diluídos em um mesmo lugar, que eles são contrapartes entre si. O *olhar off* das meninas no terceiro e no quarto

plano remeteria a uma perda de si e a um total descontrole ao qual elas foram abandonadas. É nesse sentido que uma ingerência no corpo adquire legitimidade e sustenta as relações de poder ali presentes, infundidas nos corpos e nas almas.



Figura 16. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Escola penal de meninas violentadas”, de Antonio Meliande, 1977.

Conforme os encadeamentos de planos aqui apresentados, é possível verificar uma simetria entre o discurso da Igreja, caracterizado pela madre, e o discurso da polícia, simbolizado pelo homem encarregado de aplicar as penas previstas pela dirigente da escola de correção. Os corpos dos mesmos acompanham o mesmo trajeto e isso produz um efeito de equiparação e legitimidade, além de suscitar um efeito de justiça. A presença de ambos, em concomitância, reverbera a aliança que existe entre fé, punição e lei, ressaltando a ideia de que não há salvação sem flagelo e de que não é possível correção sem castigo. De igual modo, os planos nos mostram que há um discurso religioso que subjaz às práticas dos representantes das instituições mencionadas que corresponde àquela ideia de salvação da alma através do mutilamento do corpo, como se a recuperação da alma só se fosse possível em detrimento do corpo. Nesse sentido, essa punição e esse controle atribuídos aos corpos “decadentes” obedecem a manobras cuja finalidade é arrancar dos corpos todo um potencial utilitário e domesticá-los, deixando-os prontos para o trabalho. De acordo com Foucault (2013, p. 126) essas técnicas atenderiam a “[...] métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”.

2.2.1 Corpo e memória

Como dito anteriormente, os discursos apresentam-se por meio de sujeitos clivados pela sociedade, pela história e pelas singularidades de seu tempo. Dessa forma, o sujeito se torna “porta-voz” para a mobilização de enunciados que emergem e oscilam, na sociedade extrapolando tempo, lugar social, lugar físico etc. Nesse sentido, na materialidade fílmica de “Escola penal de meninas violentadas” é possível reconhecermos a “intrusão” de outros discursos, por meio de encadeamentos de planos e de imagens fixas, por exemplo. Sabemos que o *corpus* em questão ventila um discurso religioso e ele se dá a partir dos modos de subjetivação que são propugnados por aquela que representa o discurso da Igreja. Dessa forma, para além da instância verbal, esse discurso religioso emerge, também, nas imagens e faz recuperar enunciados que fazem parte de outro momento da história.

Abaixo, temos um grupo de imagens que não faz parte, necessariamente, de uma mesma formação. É necessário deixar claro que só se é possível pensar em uma relação entre as imagens a partir do encadeamento que o filme *Escola penal de meninas violentadas* traz e, também, a partir da temática que o filme aborda por meio do enredo. Dessa forma, conteúdo verbal e imagético se ligam e remetem para um lugar discursivo que nos faz associar o filme a outras discursividades cristalizadas em imagens. A posição dos corpos nas imagens apresentadas acima reverbera uma ligação que existe entre elas e nos orienta para um discurso que está presente ali, mas que passa despercebido aos olhos do expectador comum. Trata-se de um discurso religioso.

Temos nas imagens a reprodução de um mesmo movimento, uma mesma posição e, tendo o conhecimento que a narrativa de *Escola penal de meninas violentada* traz, uma mesma situação. As duas primeiras imagens, que são planos retirados do filme analisado, descreve a circunstância em que o homem, deitado, amarrado na cama, é contido e pisoteado pela mulher, a madre diretora da escola de correção, para conter os instintos selvagens dele, para culpá-lo por seu descuido e para, de alguma forma, reprimi-lo.

O intercâmbio, manifestado ou latente, entre discursos diversos encontrados no *corpus* analisado nos permite compreender que estamos diante da noção de *campo associado*, formulado por Michel Foucault (2004), que consiste em esclarecer como os enunciados são sombras de outros enunciados e, desse modo, como os modos de enunciação trazem em si um reflexo de outros lugares, outras épocas, outros discursos.

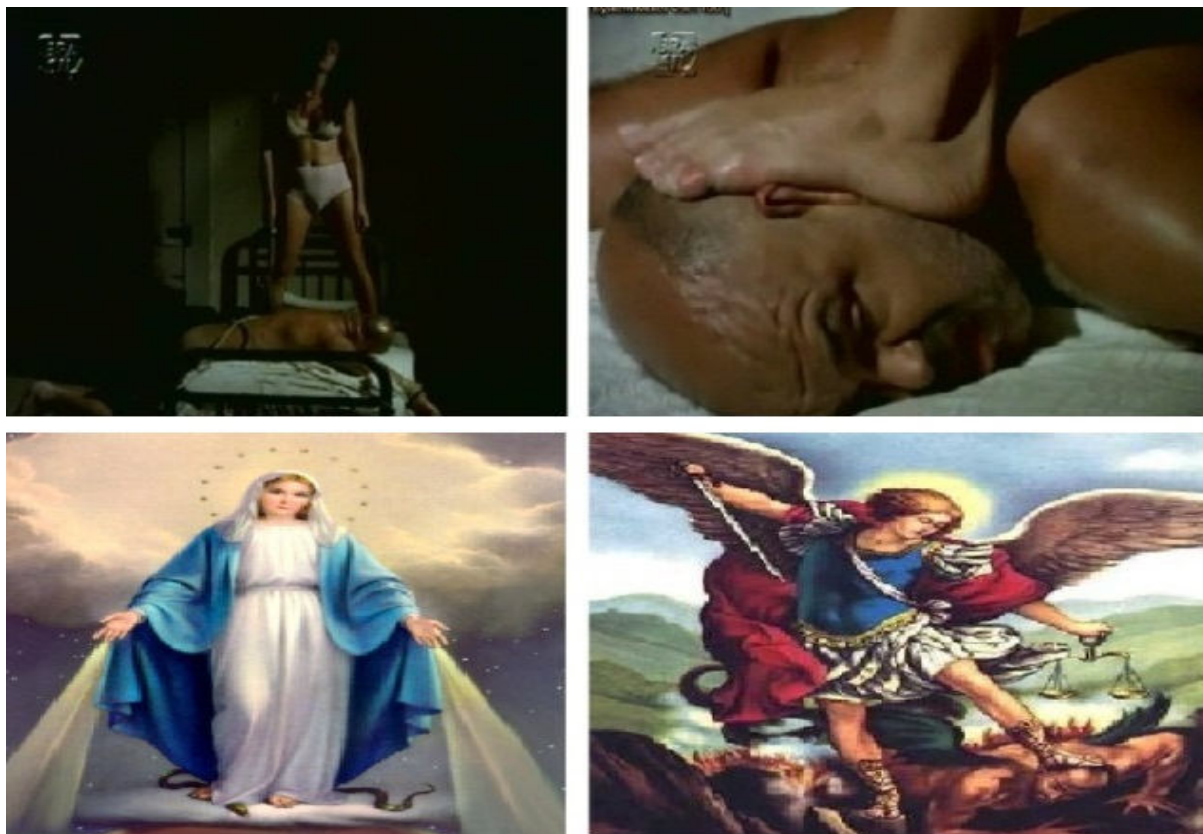


Figura 17. Imagens de “Escola penal de meninas violentadas”, Nossa Senhora de Fátima esmagando a serpente e do arcanjo Miguel, combatendo um dos servos do diabo, respectivamente.

A noção de *campo associado* é basilar para termos conhecimento de como a *intericonicidade* está funcionando, pois ela permite que compreendamos que o retorno e a atualização de discursos, a partir de imagens, só ocorrem por meio de um campo onde os enunciados podem se associar e circular, isto é, a *intericonicidade*, como a memória das imagens, acontece porque existe um agrupamento de enunciados possíveis e de enunciações permissíveis que favorecem a circunscrição daquela imagem àquele discurso, em atendimento às condições históricas que são admissíveis e que são a favor de tal função enunciativa. Para Foucault (2004), os enunciados estão sempre em circuito e eles não são independentes, eles fazem parte de um complexo de formulações e, a partir daí, o enunciado funciona para repetir, modificar ou adaptar essas formulações e reatualizar os enunciados, dando forma a outros enunciados e fazendo com que acontecimentos venham à tona. Com isso, o *campo associado* é condição indispensável para que a *intericonicidade* aconteça, pois os enunciados não subsistem por si só, mas por uma memória que os controla. Conforme Foucault (2004, p. 112), “Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis.”.

Nesse sentido, os planos entram em uma rede de associação com as imagens subsequentes por que ele recupera uma memória do discurso religioso, que diz respeito ao esmagamento da serpente, que representa o mal, por Maria, mãe de Jesus e, também, ao combate do arcanjo Miguel com um dos servos do diabo, como aponta a série de imagens da Figura 17. O detalhe importante é que, em todas as imagens, a posição de superação e de vitória é associada ao pé na cabeça, que pisoteia o inimigo e assume um ar de superioridade e de triunfo sobre o mal.

A posição repetida nas imagens readquirem ideias e discursos difundidos no nosso imaginário social e levanta um importante conceito formulado por Jean-Jacques Courtine, a *Intericonicidade*, que corresponde à memória e ao eco que as imagens possuem dentro da sociedade. A sobreposição discursiva de uma imagem por outra, mesmo que de tempos distintos, e o leque discursivo que isso implica, é denominado por Courtine de Intericonicidade, conceito já mencionado anteriormente por nós que, em linhas gerais, corresponde às memórias que cada imagem inserida no circuito social, seja individual ou coletiva, possui.

Dessa forma, a materialidade fílmica de *Escola penal de meninas violentadas* mobiliza discursos, trazendo para as telas do cinema imbricamentos importantes entre história, religião, discurso e práticas que constituem o nosso imaginário e que povoam nossas memórias.

Como sabemos, vivemos em uma sociedade onde o cristianismo ou o discurso cristão impera e, assim, constitui uma relação muito estreita com o sujeito, ainda que inconsciente, e contribui para a formação do caráter de cada um. Deste modo, parece que estamos sempre agindo de acordo com o que a Igreja preconiza, ainda que de modo involuntário, e a nossa moral ou o nosso sistema de valores estão sempre no encaixe da doutrina cristã.

Nesse contexto, a materialidade fílmica em questão supõe a existência de um discurso religioso, nesse caso o discurso cristão da Igreja Católica, associado às práticas de subjetivação presentes no filme, como forma de dar entono a uma moralidade nas ações e/ou, em todo caso, de trazer para a superfície o legado histórico e social cristão. A relação de *Escola penal de meninas violentadas* com o discurso cristão se regulariza na medida em que há um arquétipo de conduta preterido pela igreja que é mobilizado na materialidade fílmica, isso se fortalece, sobretudo, a partir das imagens acima selecionadas que recuperam memórias e estigmas que estão circunscritos em um domínio cristão. Por exemplo, temos, na figura 17, imagens que entram em associação devido às posições dos corpos quase idênticas que elas ocupam. Os planos que tem a mulher sobre o homem, pisoteando-o com o pé, entram em um sistema análogo à imagem de Maria esmagando a serpente e à imagem do arcanjo Miguel

pisando na cabeça de um dos servos do diabo, representações pictóricas que possuem circulação não só na internet, mas em toda uma literatura bíblica que nossa sociedade vem administrando. Nessa conjuntura, as vitórias de Maria e do arcanjo Miguel reverberariam um ideal de combate ao mal que justifica a atuação da diretora da escola penal.

O arcanjo Miguel, por exemplo, na tradição cristã possui a alcunha de *Príncipe da milícia celeste*, e é padroeiro, dentre outros, dos marinheiros e fuzileiros navais. Nesse sentido, o santo é tido, nessa tradição, como a inspiração adequada para a invocação da defesa, coragem e proteção divina. Dessa forma, existe um princípio regulador das condutas, em busca da ação contra o mal que está regido por uma ferocidade intrínseca à virtude da santidade, cultuado no interior das manifestações religiosas cristãs. Essa luta do cristianismo contra aquilo que ela considera mal estabelece, conforme Nietzsche (2005), um relacionamento predador na humanidade: ela implica uma modalidade de educação estabelecida em uma pedagogia da força e da regulação do poder e, com isso, a uma dominação por meio da debilitação do corpo. Nas palavras de Nietzsche (2005, p. 53), “O cristianismo visa dominar animais predadores; para isso, tem de torná-los doentes – o enfraquecimento é a receita cristã para a domesticação, ‘para a civilização’”.

É nesta situação que podemos traçar uma afinidade entre as imagens apresentadas acima, e perceber que esse discurso religioso não se dá de modo contingente, mas como um reflexo de ideal de justiça a seguir e, portanto, de uma historicidade na qual o sujeito está imbuído.

As imagens são responsáveis por produzir e mobilizar discursos na medida em que elas sempre recobram outros discursos cristalizados por meio de imagens outras, ou seja, se pensarmos nas imagens como manifestações de discursos, teremos uma ilimitada referência que elas fazem a outras representações e, dessa forma, como estamos inseridos em uma cultura visual, a existência de entrelaçamentos de discursos e suas respectivas representações imagéticas colocam e recolocam, incessantemente, em funcionamento referências nas imagens, seja ela onírica ou real, e criam, na sociedade, uma memória visual capaz de reestabelecer discursos impregnados nessas representações. O que estamos sustentando é que o discurso, em sua expressão imagética, resgata acontecimentos históricos e imprime na cultura visual uma designação, de modo que as imagens funcionam como rótulos que sustentam posicionamentos sócio-históricos, acontecimentos políticos e históricos, isto é, de modo geral, circunscrevem enunciados e formaliza uma tradição para as imagens.

Adiante, as relações de poder que têm suas origens no corpo assinalam um irregular vínculo entre os sujeitos, pois pertencemos a uma sociedade estruturada por homens e isso

negligencia as subjetividades da mulher, se pensarmos no corpo como um plano a partir do qual se entroncam os sentidos da história e sua relação com a sociedade, suas normas, cultura e preceitos. De acordo com Foucault (2015, p. 65), o corpo é uma

[...] superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.

Escola penal de meninas violentadas, uma produção *woman in prison* – uma derivação do gênero *sexploitation* – é uma produção fílmica que traz a mulher abandonada a toda sordidez no interior de internatos femininos e, nesse sentido, essa materialidade conduz ao entendimento da condição da mulher, no circuito do cinema e na sociedade, chamando a atenção para a configuração que ela possui em um ambiente eminentemente dominado por homens. Dessa forma, vemos desenhar-se a figura da mulher em um plano de ascensão, seja porque sua condição estava sendo evidenciada – e com isso ganhando espaço –, seja porque as materialidades fílmicas eróticas e pornográficas colocaram em questão uma política do corpo, salientando uma relação de poder entre corpos de homens e de mulheres. Dessa forma, houve o testemunho de uma resistência masculina ao sexo feminino, aos modos de subjetivação da mulher, em uma sociedade ainda organizada em função de uma mentalidade patriarcal, causando, com isso, uma interferência no corpo da mulher, seja por meio de sutis e múltiplas técnicas de controle, seja por meio de sutis e múltiplas formas de inserção na norma. Para Ann Kaplan (1993, p. 23),

[...] a maior hostilidade patriarcal é agora expressa na ideia de que todas as mulheres anseiam o tempo todo por sexo. Nessa ideia, a repulsa (do homem) nasce de ele ser forçado a reconhecer a vagina e, com isso, a diferença sexual. A reação masculina é querer ‘dá-lo a ela’, o mais dolorosamente possível e de preferência à força, primeiro para puni-la pelo tal (suposto) desejo, segundo para asseverar o controle sobre a sexualidade dela e finalmente provar a ‘masculinidade’ pela habilidade de dominar com o falo.

Nessa ambiência, as pornochanchadas brasileiras dos anos 1960 até os anos 1980 circulavam nas telas do cinema e colocavam em pauta as transformações no círculo social e, sobretudo, questões acerca dos comportamentos sexuais, de modo que a sexualidade passa a ser objeto de reflexões, se constituindo como um importante recurso a partir do qual são feitas

leituras a respeito da constituição do sujeito e das relações de poder mobilizadas nas convivências sociais. Do mesmo modo, o corpo como superfície de subjetividades se viu obrigado a se submeter ao torniquete da norma e essa norma, como afirmamos anteriormente, estava a serviço de uma moral, isto é, no interior de produções que vieram à luz sob um regime ditatorial que enrijecia as relações ao mesmo tempo em que pregava ideários moralizantes, as pornochanchadas sobreviveram em função de uma mentalidade que procurava retirar delas o lado pedagógico e edificante.

2.2.2 Corpo, sexualidade e segurança

Existe na sociedade, desde o século XVIII, uma política em torno dos corpos que tem consistido, como mostra Foucault (2008), em resolver os problemas sociais que, à época, na Europa, tratava-se inicialmente, ou em todo caso mais urgentemente, de questões ligadas à permanência e desenvolvimento das espécies em relação à saúde. Para que a saúde e, conseqüentemente, a garantia de vida fosse assegurada, a sociedade se viu obrigada, por meio de seus governos, a invocar estratégias que consistiam tanto em dispor melhor o espaço urbano quanto à forma como os doentes eram afastados do convívio com os demais ou como se administravam a morte (os cadáveres) e a doença, em potencial, que dali poderiam emergir. Nesse mesmo período, embora não concomitantemente, uma profusão de discursos enquanto cuidados em torno da sexualidade dos sujeitos começa a circular, conforme Foucault (1988) e, a partir daí, o sexo começa a figurar no centro de toda uma intervenção de segurança, segurança essa que consistia na administração das espécies através de um biopoder que se operava por meio da gestão da saúde, da natalidade, dos usos dos prazeres, da sexualidade de modo geral. É nesse contexto que o corpo se configura como um espaço ideal para intervenções diversas, que correspondem a toda uma aparelhagem que tem por finalidade esquadriñar o corpo, observa-lo, diagnosticá-lo, vigia-lo, tudo em nome da tentativa de confirmar a segurança da espécie. Não à toa a sexualidade dos adolescentes, como a masturbação, começa a ser vigiada, ou há toda uma campanha contra o incesto ou simplesmente uma divulgação exaustiva do casamento como formas de exercer uma sexualidade “sadia” para que o futuro das espécies pudesse descansar em leito tranquilo. Como afirma Foucault (1988, p. 27), “no século XVIII o sexo se torna questão de ‘polícia’”, não no sentido de se ter que reprimi-lo, proibi-lo, silenciá-lo, mas no sentido de se arrolar a ele um rigor e um alerta em nome de uma maior utilidade social. O sexo passa a ser policiado. E não só por uma polícia propriamente, braço operador de um discurso jurídico, mas pela

igreja e por toda a sociedade. Todas essas questões acampam o cerne de um ideal de sociedade que aspira a um sucesso que só é possível visualizando em seu horizonte uma gestão calculada da sexualidade. Segundo Foucault (1988, p. 29)

É verdade que já há muito tempo se afirmava que um país devia ser povoado se quisesse ser rico e poderoso. Mas é a primeira vez em que, pelo menos de maneira constante, uma sociedade afirma que seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas à maneira como cada um usa seu sexo.

Instala-se, dessa maneira, uma *ortopedia social* (FOUCAULT, 2013, p.87) cujo ponto de partida para o tratamento é a sexualidade. Desde os colégios, no século XVIII, até os espaços civis, públicos ou privados, a sociedade começa a adquirir uma arquitetura propícia para a vigilância dos corpos. Um *panoptismo* sexual que inserirá, no corpo, as marcas de um constante controle que fará do sexo um intocável lugar, um lugar de obscura e mística verdade. Nesse sentido, esses espaços denotam não somente uma sociedade de controle e de disciplina, mas uma sociedade de segurança. Trazendo Foucault (2008, p. 16), esquematicamente nós teremos uma sociedade tripartite que exercerá a governamentalidade nos seguintes níveis: a soberania em relação ao território, a disciplina sobre o corpo dos indivíduos e a segurança sobre a população.

Dessa maneira, o corpo é pensado não como um lugar individual e íntimo, mas como uma engrenagem essencial que faz funcionar a sociedade. O corpo, objeto de segurança social, se torna uma superfície onde políticas múltiplas se desenvolvem para manter o bem estar da sociedade: é nesse ponto que o corpo se torna, acima de tudo, um elemento indispensável de governabilidade. No final do século XVIII, com a Revolução Industrial e a “descoberta” do corpo como potencialidade produtiva, em termos capitalistas, esse resguardo e essa governamentalidade a qual nos referimos se intensifica ainda mais.

Obra de vigilância e de interferência, o corpo passa a figurar no centro de toda uma produção, tanto material quanto de saber. Este último é que nos interessa, na medida em ele se presta ao nosso intuito de encontrar na sexualidade, na vigilância e no poder formas de produção e circulação de discursos.

Inegavelmente vivemos em uma sociedade de controle. Mas esse controle só é certificado mediante uma vigilância, que por sua vez, procura verificar o estabelecimento de normas e de instituir um raio-X social, cuja preocupação assegura uma estrutura social uniforme, não no nível dos indivíduos, mas no nível de direitos e deveres que dão fundamento

ao funcionamento regular de uma sociedade. Nesse sentido, é o corpo o espaço central de intervenção: corpo, corpo-espaço e corpo-população se configuram enquanto lugares onde uma ordem do discurso deverá sempre ser alcançada. Nesse contexto, a materialidade fílmica de *Reformatório das depravadas*, filme dirigido, em 1978, por Ody Fraga, constitui um interessante exemplo, enquanto metonímia, para o funcionamento dessa sociedade de observação.

No interior de uma escola de correção para moças de classe média que não conseguiram se adequar às normas preconizadas, principalmente, por seus estratos sociais, a vigilância e a disciplina são rígidas e constituem elementos decisivos na pedagogização dos corpos. Deste modo, o reformatório, coordenado por uma diretora rigorosa, se torna o lugar para onde o olhar social irá confluír para se retirar de lá um saber não só sobre a transgressão, puramente, mas da transgressão enquanto mecanismo de reafirmação da norma, uma vez que uma existe para afiançar a outra.

Dessa maneira, essa materialidade fílmica, assim como *Escola penal de meninas violentadas*, mobiliza discursos em torno dos modos de subjetivação e formas de adequação do corpo consoante um poder que orienta a nossa constituição enquanto sujeitos. Esse poder, desnecessário frisar, só o é enquanto algo que produz saber. Na medida em que ele circula, não do alto de uma organização social, mas em trânsito livre entre os sujeitos, alguns saberes vão se reunindo em torno dos corpos e isso produz efeitos de verdade. Essa verdade das condutas, por assim dizer, só é perceptível e assimilável enquanto sujeição, não uma sujeição estática, como quer em análises que privilegiam a ideologia, mas uma sujeição móvel que permite a cada um dos sujeitos se encaixarem em um espaço onde força e resistência reconfiguram lugares e olhares. É importante encarar a sujeição não como algo cristalizado, mas como ponto de partida para uma pergunta essencial que devemos nos realizar, segundo Foucault (2015, p.283), enquanto sujeitos: “(...) não perguntar por que alguns querem dominar, o que procuram e qual a sua estratégia global, mas como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos etc.”.

Nesse sentido, essa é uma das perguntas principais que nos guiam ao longo de toda a nossa proposta. Reconfigurando essa indagação, nos termos que nos interessa aqui, nós temos o seguinte questionamento: que tipo de vigilância e de segurança a materialidade fílmica de *Reformatório das depravadas* parece querer nos prognosticar? A resposta já foi dada no início do tópico, de modo superficial, mas é pungente nos aprofundarmos um pouco mais nessa questão.

O enredo de *Reformatório das depravadas* consiste em mostrar, no âmbito de uma instituição corretora para moças de classe média, o dia a dia de mulheres que não se encaixaram nas normas recomendadas por suas famílias, sendo relegadas a um tipo especial de educação, educação esta que gira em torno de valores cristãos e conservadores, uma vez que a instituição é dirigida por uma mulher austera e religiosa, que não mede esforços para inserir as alunas naquilo que a moral judaico-cristã, conservadora e burguesa, separou para a sexualidade e, principalmente, para as mulheres. A materialidade fílmica apresenta os ataques a um corpo que, historicamente, vem sofrendo silenciamentos. Ao confinar moças que não se encaixaram em uma norma esperada em micro sociedades (as famílias), a instituição corretora coloca diante de nós um debate sobre corpos utópicos que não conhecem o seu lugar no discurso e, por isso, causam uma fissura no mesmo: ao negar a adequação de uma sexualidade e de um modo de vida segundo os preceitos de uma moral conservadora e patriarcal, as mulheres produzem um discurso de resistência que vai de encontro com os princípios vigentes em uma sociedade em que ainda reina um tipo de hegemonia sexual em que as mulheres ocupam o lado social periférico. Temas como namoro proibido ou lesbianismo fazem parte do universo fílmico, tornando o ambiente e os corpos ali presentes um heterotópico lugar de sexualidades polimorfas que encontram possibilidade de manifestação na sociedade “normal”.

Nesse contexto, identificamos, na materialidade fílmica, discursos de poder e de resistência que se revezam, ora para combater essas sexualidades “não autorizadas”, ora para dar vazão às mesmas. Diante disso, ao partir do preposto de que a escola de punição funciona para combater essas “ilegitimidades” dos corpos, nos deparamos com um discurso conservador central que consiste em reafirmar a ideia de família enquanto origem do lugar de domínio, posse e controle do corpo: antes de adequado à sociedade, os corpos devem estar adequados em um núcleo menor, a família. Isso supõe uma ideia de pedagogia do corpo e da sexualidade de uma vida “interna” para uma “externa”, assim como supõe uma moralidade para a sexualidade e para a vida do sujeito, de modo geral. Para Carlos Roberto Winckler (1983, p. 20),

(...) a família mantém a angústia sexual e o sentimento de culpa das massas oprimidas, suprimindo a capacidade crítica dos explorados. Ao introduzir a noção de que os filhos pertencem aos pais, ela cria as condições para que o indivíduo adulto aceite a autoridade do Estado e do Capital.

Objeto irretocável e sagrado, segundo os preceitos judaico-cristãos e de uma moral conservadora, a família constitui o lugar de preservação e de resguardo por excelência. É a

partir dela e em nome dela que temas como incesto, sexualidade precoce ou relação sexual ilegítima (fora do casamento) constituirão assuntos da ordem da segurança, não somente segurança intrafamiliar, mas segurança da espécie, do trabalho e de uma moral. Para que isso fosse assegurado, foi bastante comum até o século XX escolas e internatos para moças ou para rapazes. O ideal era que indivíduos do sexo oposto vivessem separados, seja da mesma família ou não, para que o corpo fosse amparado de investidas do desejo e para que a moral vigente fosse preservada. Obviamente esses tipos de escolas estavam reservadas apenas para as famílias mais abastadas, aquelas que possuíam um poder aquisitivo maior para aplicar, aos filhos, um tipo de educação específica.

No interior desses internatos, a educação era rígida e bastante normativa. Em *Vigiar e Punir*, Foucault (2013, p. 137) afirma que a disciplina – requisito fundamental para tornar os corpos dóceis – é alcançada da maneira mais plena, por exemplo, em colégios internos, assim como nos quartéis, onde há um princípio de *cerca* em que os internos, protegidos do mundo exterior, enclausurados em um espaço analítico que só reconhece suas leis e funcionamentos próprios, dão curso a uma educação mais homogênea.

Irradiava, no cerne desses centros, um poder que procurava arrancar dos corpos um saber, um saber que pudesse servir à norma a qual se julgava oficial; um poder que pudesse produzir, nesses corpos internos, um tipo de condicionamento a par de uma moral preconizada; um poder que pudesse mobilizar e perpetuar um discurso sobre sexualidade, corpo e família segundo um parâmetro preestabelecido.

Para que esses valores pudessem ser assegurados e impressos aos corpos, uma vigilância constante e ostensiva se instalou em torno deles. Para Joaquim Tavares da Conceição (2012, p. 153), nos internatos “Buscava-se educar pelo exemplo, mas também pela vigilância visando coibir condutas em desacordo com a moral”. Freiras, padres, diretores, educadores ou bedéis, encarregados da regulação desses corpos, funcionavam como *panópticos* móveis cujos olhares atentos estavam a serviço da normalização das condutas, normalização segundo uma ordem do discurso presente nesses ambientes. Nesse sentido, esses espaços caracterizam um lugar específico de poder e saber, na medida em que uma educação para o corpo é transmitida por meio de um confinamento e de um conjunto de práticas que farão do corpo um objeto de escrutínio, de análise e de reparação.

Nessas instituições de correção, o que se vê é o controle de uma moralidade, tendo o corpo como ponto material de inserção do poder: como bem demonstrou Foucault (2015), o corpo é a superfície onde o exercício do poder e a produção do saber se consolida. Não podemos pensar o poder separado do saber, isto é, o poder é a ferramenta para a produção do

saber. Sem essa premissa, estaríamos nos valendo de uma análise muito comum entre os teóricos que se utilizam de uma noção verticalizada de poder, equiparando-o a noção de repressão e violência. Deste modo, é pungente pensarmos o poder como um requisito para o aparecimento de saberes e de resistências. No nosso caso, aqui, esses saberes se reúnem em torno do corpo no sentido de que algumas normas são criadas e geridas para o funcionamento de uma sociedade, como o controle da sexualidade pela natalidade, pelo casamento ou da masturbação; por outro lado, a instituição de um poder pressupõe uma resistência na medida em que, em seu bojo, opacamente, involuntariamente, imperceptivelmente, efeitos de inversão e de transgressão são iniciados. Para Foucault (2015, p. 236)

Os controles da masturbação praticamente só começaram na Europa durante o século XVIII. Repentinamente, surge um pânico: os jovens se masturbam. Em nome desse medo foi instaurado sobre o corpo das crianças – através das famílias mas sem que elas fossem a sua origem – um controle, uma vigilância, uma objetivação da sexualidade com uma perseguição dos corpos. Mas a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia, ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um pelo próprio corpo...

Adiante, como dito anteriormente, não podemos ignorar o corpo enquanto instrumento para a produção de riquezas. A questão que circunda a preservação do corpo para servir a uma moral conservadora ou para, supostamente, prevenir a espécie de males em torno da saúde não se encerra aí: temos, do mesmo modo, como pano de fundo, o germe de uma consciência econômica que direciona, inclusive, a vida íntima dos sujeitos. O advento do *homo economicus* fez reunir, em torno do corpo, uma ideia dele enquanto ferramenta para a qual se deveria lançar direitos e deveres para a sua prevenção, ou melhor, para assegurar que um potencial produtivo não fosse corrompido. Conforme Foucault (2015, p. 286), “(...) já que o corpo humano se tornou essencialmente força produtiva, a partir dos séculos XVII e XVIII, todas as formas de desgastes irreduzíveis à constituição das forças produtivas – manifestando, portanto, a própria inutilidade – foram banidas, excluídas ou reprimidas”.

Nesse contexto, a questão que perpassa a iniciativa de resguardar o corpo está arrolada a toda uma economia do poder que faz dele um território incólume em função do que ele desempenha ou pode desempenhar, nos mais diversos níveis. Discursivamente, não estamos diante somente de uma moral judaico-cristã que atribui aos corpos um direcionamento transcendental, mas estamos diante, antes e sobretudo, de uma moral que, de forma subjacente, inconsciente, visa atribuir ao corpo uma importância que ele possui enquanto

engrenagem social: é necessário que os corpos estejam em funcionamento conveniente, segundo uma norma, para que a sociedade funcione adequadamente.

Diante desse quadro, é natural que em torno dos corpos alguns olhares institucionais atentos acompanhem seu trajeto e sua performance. Seja na escola, na fábrica, na empresa, na igreja ou simplesmente dentro de casa, no seio familiar. O corpo é a superfície, por excelência, aonde os olhares sociais irão se confluír. A medida dos atos, o cálculo dos gestos, a equação do poder ou inteligibilidade das moralidades terão no corpo um equivalente físico capaz de dizer quem somos ou como estamos, por isso um intenso escrutínio anátomo-político para preservar aquilo que é considerado não um bem particular, somente, mas um órgão social.

Abaixo, nós temos um grupo de fotogramas que fazem parte do encadeamento fílmico de *Reformatório das depravadas*. Os movimentos da câmera, por exemplo, produzem esse efeito de vigilância constante acerca do corpo o qual estávamos nos referindo. Ao aparecer, na materialidade fílmica, uma multiplicidade de lugares estratégicos onde as câmeras estão localizadas, nós temos a ideia de que nosso corpo é não somente vigiado o tempo inteiro, mas avaliado, invadido, medido e, posteriormente, julgado.



Figura 18. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Reformatório das depravadas”, de Ody Fraga, 1978.

Do primeiro plano, onde há uma *plongée* absoluta (câmera alta localizada em um vértice do objeto filmado), ao último, onde há uma câmera frontal, coincidindo com a imagem da bedel que vigia as internas, temos nesse estrato a ilustração de um movimento de câmera que, à par da natureza do nosso objeto de análise, constitui o recurso por excelência para a produção dessa ideia de vigilância ostensiva direcionada aos corpos, fato que produz um tipo

de discurso em torno do corpo em que um atenção onipresente e onisciente nos acompanha o tempo inteiro. Essa atenção onipresente e onisciente nada mais é do que a norma, a norma que nos persegue e que visa nos inserir em sistemas de utilidade e segundo um funcionamento julgado socialmente adequado.



Figura 19. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Reformatório das depravadas”, de Ody Fraga, 1978.

Acima, a figura 19 nos auxilia a pensar a respeito desse rigor vigilante como modos de nos remeter a um panoptismo ubíquo. Assim como a figura 18, a figura 19 constitui uma sequência de fotogramas oriunda de *Reformatório das depravadas*, sequência essa que, do mesmo modo que a anterior, corresponde a uma situação vivenciada em um banheiro, no qual uma das reformadas da instituição realiza seus momentos de banho e higiene pessoal. Ao ser flagrada por uma câmera que acompanha todas as medidas do seu corpo, a interna possui diante de si um olhar interminável que prestará atenção aos seus atos até nos momentos mais improváveis, tendo sua privacidade violada em nome da segurança de um corpo que não pode fugir da utilidade social que ele carrega em si. O movimento da câmera, ao longo dos oito planos que compõe a figura 19, destaca anatomicamente o corpo da mulher e sua relação com aquele espaço, reforçando a ideia de uma privacidade transgredida em nome de uma garantia para a sociedade e para família em função daquilo que o corpo representa para a manutenção de interesses diversos que movimentam a dinâmica das sociedades. Ao capturar, em partes, o corpo se despiando e se dirigindo para o seu momento íntimo de assepsia, a câmera coloca diante de nós, sujeitos-expectadores, uma condição real que existe acerca dos nossos corpos, condição que faz da nossa intimidade e dos nossos corpos territórios onde não há nada que possamos declarar autenticamente nosso: nossos corpos utópicos são sempre invadidos pelo outro e é isso que nos torna sujeitos. Além disso, o movimento da câmera perscruta o corpo de tal modo, principalmente do quarto ao sétimo planos, que uma ideia de direito ao corpo e

ao sexo se desloca do interno para o externo, do privado para o público, ressaltando nosso sexo como objeto de análise e de avaliações sociais: o olhar *voyerista* da câmera (que é o nosso olhar, que é o olhar da norma) faz de pedaços de corpo objetos de observação e gerenciamento.

A partir desses dois estratos filmicos, as figuras 18 e 19, nos deparamos com um juízo acerca da sexualidade enquanto algo sempre propenso à contemplação e à advertência aos corpos. Não à toa, nesses dois estratos (assim como ao longo de todo o filme), as situações de vigilância são todas referentes a corpos nus, como se a sexualidade vasculhada dos sujeitos, nesse caso das mulheres detidas, fosse o objeto central para esse cuidado.

Como mostra Foucault (1988, p. 27), o sexo não é apenas julgado, mas administrado. Há, em torno dele, uma gama de procedimentos que fará com que um princípio de utilidade pública seja alcançado, o sexo deve ser regulado para que um padrão ótimo de funcionamento beneficie a todos. Isso implica em fazer do sexo um constante elemento de análise, para que o mesmo alcance, cada vez mais, as formas legítimas segundo as quais se esperam na sociedade, onde determinados valores e morais são rechaçados ou legitimados. É por isso que, como afirma Foucault (1988, p. 27), a partir do século XVIII um princípio de policiamento se instala ao redor do corpo.

Toda esta atenção loquaz com que nos alvoraçamos em torno da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora? (FOUCAULT, 1988, p. 37-8)

Essa polícia do corpo e do sexo é exercida em sua forma máxima através de uma vigilância que sinaliza uma segurança: segurança da espécie, das forças de trabalho, do funcionamento dito adequado de uma sociedade que, desde então (século XVIII) passa a ser regida por uma mentalidade balizada pelo capital e pelo que ele representa socialmente. É nesse sentido que esse poder dispensado aos corpos, sob forma de vigilância ou advertência, na ótica foucaultiana, é positivo, pois não pode ser encarado como manifestações coercitivas ou de repressão, mas como instrumento capaz de mobilizar saberes.

Abaixo, mais uma vez, essa ideia de panoptismo nos é revelada a partir da observação que há em torno do corpo, dispensada pela diretora da escola de correção a uma das internas do estabelecimento. Interessante notar, além disso, que o movimento da câmera, que gira ao redor dos corpos, nos três primeiros planos, e depois, em um movimento vertical,

nos dois últimos planos, produz uma leve *contraplongée* (câmera de baixo para cima), recurso que permite pensarmos, em termos de efeitos filmicos-discursivos, mais uma vez, no corpo enquanto objeto de exame, análise, adequação e submissão a uma hierarquia.



Figura 20. Fotogramas capturados, em sequência, do filme “Reformatório das depravadas”, de Ody Fraga, 1978.

Na *História da sexualidade 1 – a vontade de saber*, Foucault (1988) nos ensina que um dos maiores mecanismos de extração da verdade do ser é a confissão. Em *Reformatório das depravadas*, a partir de uma vigilância devotada e peremptória, o corpo se submete a um tipo de confissão constante para arrancar dele não somente a verdade de seu ser, mas para fazer dele um artefato apropriado segundo uma norma. Com isso, estamos diante de um princípio de adestramento do corpo para fazer dele um elemento disponível e adequado socialmente. Essa é a forma da disciplina, estágio final do poder, na ótica foucaultiana. “A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”. (FOUCAULT, 2013, p. 164)

2.2.3 *Woman in prison: corpo e imagens da Ditadura Militar no Brasil*

O gênero cinematográfico *Woman in prison*, conhecido simplesmente no meio pela abreviação “WiP”, é um subgênero do *sexplotation*, um tipo de produção que faz do sexo feminino um objeto de exploração nos mais diversos níveis: sadismo, abuso físico e sexual, escravidão sexual, estupro, enclausuramento, flagelação etc. são apenas alguns dos temas que

endossam esse tipo de obra cinematográfica. O gênero data, oficialmente, da década de 1960, com o lançamento de “99 women”, filme produzido em 1969 pelo cineasta espanhol Jesús Franco. Entretanto, é possível encontrar um germe dessas produções muito anterior a essa data, como em 1950, com “Three came home”, de Jean Negulesco ou até mesmo uma produção hollywoodiana de 1933, “Ladies They Talk About”, de Howard Bretherton.

No Brasil, o WiP se esboça nas telas do cinema pela primeira vez em 1976, com “Torturadas pelo sexo”, de Tony Vieira, abrindo caminho para clássicos da pornochanchada como “Escola penal de meninas violentadas”, de 1977, de Antonio Meliande, ou alguns com passagens mais discretas, como “Reformatório das depravadas” (de 1978) de Ody Fraga e “E agora, José? Tortura do sexo” (de 1979), também de Ody Fraga. O Gênero seguiu adiante, até meados os anos 1980, sofrendo algumas reformulações de lá para cá, subsistindo de outros modos no cinema nacional, ocupando espaços mais marginais da produção brasileira.

Interessam-nos abordar, aqui, apenas dois desses tipos de materialidades fílmicas, duas das quais figuram nosso *corpus* de trabalho, quais sejam: “Escola penal de meninas violentadas”, de Antonio Meliande, produzido em 1977 e “Reformatório das depravadas”, produzido em 1978 por Ody Fraga. Nosso intuito, com isso, é problematizar um momento político e social no nosso país, na década de 1970, tendo em vista essas duas produções fílmicas, para pensar de que maneira não somente elas puderam existir enquanto mecanismos reafirmadores da norma, ao colocar em curso um tipo de pedagogia do corpo e da sexualidade que se engendra por meio de técnicas fílmicas que produz um tipo de regime de visibilidade para o sujeito, mas enquanto formas de resistência que faz da arte, do cinema nesse caso, uma ferramenta de crítica criativa diante de um quadro político desfavorável às liberdades.

Destacamos, no início desta dissertação, que era necessário recorrer a estratégias e recursos indiretos, como frases de duplo sentido na música, para que a crítica ao regime militar no Brasil passasse despercebida da censura e da perseguição social e ideológica dos órgãos de repressão do Estado. Desta forma, como filmes da pornochanchada podem constituir ferramentas que, além de entreter e distrair o expectador, chamam a atenção para questões políticas vigentes? Não podemos, em hipótese alguma, colocarmo-nos nos mesmos lugares dos expectadores comuns e encarar essas obras fílmicas apenas como produtos cujo fim é a diversão dos expectadores.

Como sabemos, pornochanchada e Ditadura tiveram uma relação tão íntima quanto suportável entre si, já que o país, da década de 1960 a meados da de 1980, constituiu um enorme berço de inúmeras produções do gênero, mesmo com a censura vetando um filme aqui e outro ali, ela foi bastante conivente com a pornochanchada. Para alguns teóricos do cinema,

como Nuno Cesar de Abreu (1996), por exemplo, a pornochanchada foi um braço forte do regime militar. Surgindo quase que simultaneamente, a pornochanchada e a Ditadura tiveram razoáveis relações e, guardadas as proporções, uma não interferiu diretamente no trabalho da outra.

Se pensarmos nas condições de possibilidade para a existência fílmica da pornochanchada, foi necessário não só que ela se aquiescesse ao sistema que estava em voga, como procurar fazer desse tipo de entretenimento um lugar de circulação de uma norma indicada pela sociedade naquele momento. As pornochanchadas, longe de parecerem transgressoras como se era sugerido, *a priori*, não passavam de um organismo vivo dentro uma estrutura maior que dava sustentação a uma moralidade vigente na época, isto é, disfarçada de pequenas violações da moral e dos “bons costumes”, ela apenas, de modo discursivo, enfatizava valores vigentes como o casamento, a heteronormatividade, o machismo, o conservadorismo, o patriarcalismo etc. Tudo isso era bem vindo e bem visto não só pelo regime militar no Brasil, mas pela própria sociedade que se amontoava para consumir aquilo que a pornochanchada tinha lhe reservado.

Contudo, o que nós vemos em algumas materialidades fílmicas da pornochanchada é o escapamento de uma situação social que se traduz em imagens, ou seja, de modo disperso e descontínuo, subjacente a um erotismo ou simplesmente a uma trama “despretensiosa”, é possível encontrar nesses filmes a materialização e circulação de um momento histórico que se dá a ver a partir do lugar do corpo, por exemplo, no centro das produções de imagens que recuperam acontecimentos políticos, sociais e discursivos.

Nesse sentido, ao nos depararmos com “Escola penal de meninas violentadas” e “Reformatório das depravadas”, estamos diante de duas materialidades fílmicas que problematizam, sem fazer menção direta aos métodos utilizados no regime militar brasileiro, a violência e a castração da liberdade, fato que não podemos deixar de traçar um paralelo com a conjuntura política do país. Seria bastante simplório se nos recusássemos a estabelecer essa analogia entre uma imagem de violência que emerge em um momento específico com os ecos exteriores e contemporâneos que dão não só historicidade àquelas imagens, mas encontram uma referência no plano político-pragmático.



Figura 21. Fotograma capturado do filme “Escola penal de meninas violentadas”, de Antonio Meliande, de 1977 e foto de blitz da polícia militar do Rio de Janeiro no Morro da Coroa e da Cachoerinha¹, respectivamente.



Figura 22. Fotograma capturado do filme “Reformatório das depravadas”, de Ody Fraga, de 1978 e imagem de um homem sofrendo técnica de tortura, o pau-de-arara, procedimento comum durante o regime de exceção no Brasil².

Acima, dois estratos compostos por imagens de “Escola penal de meninas violentadas” e “Reformatório das depravadas” com outras imagens que representam o período da Ditadura Militar no Brasil entram em rede não só pela morfologia dos corpos nas imagens, mas pelo momento histórico em que essas imagens puderam existir e circular. Estamos diante, portanto, de uma intericonicidade (memória das imagens, noção formulada por Jean-Jacques Courtine a qual já nos referimos anteriormente) que nos permite pensar em uma imagem e seu correlato na história.

Isso fica saliente na maneira como os corpos ocupam o centro de uma produção discursiva no interior dessas imagens, uma vez que a configuração deles no seio das imagens fílmicas analisadas aqui readquirem a forma da ferocidade presente em outro momento e lugar

¹Foto de Luiz Morier/Jornal do Brasil, 29/09/1982. Disponível em: <http://jccbalaperdida.blogspot.com.br/2006/12/el-justiciero.html>.

²Imagem disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/a-tortura-e-os-mortos-na-ditadura-militar>

históricos. As imagens fílmicas supõem outras imagens “reais”, isto é, não-fílmicas porque existe, como demonstrou Foucault (2004), um campo de enunciados que baseia, que dá entrada para a coexistência de vários enunciados, permitindo que eles existam e se remetam entre si simultaneamente. Existe, portanto, um *campo de presença* (FOUCAULT, 2004, p. 63) que constituirá em torno dessas imagens laços de descendência para que elas possuam um referente no mundo. Para Foucault (2004, p. 63), o campo de presença constitui “(...) todos os enunciados já formulados em alguma outra parte e que são retomados em um discurso a título de verdade admitida, e descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário (...)”. Além disso, o que esse paralelo nos autoriza a pensar é que existe uma *técnica de reescrita dos enunciados* (FOUCAULT, 2004, p. 64) que ocasiona o deslocamento de uma produção imagética com uma configuração espaço-temporal específica para o centro de outra produção, dotada de outros elementos e particularidades que fazem daquele acontecimento imagético um objeto de incessante mobilização na história, cujos fins, sublinhamos, consistem em trazer para o instante presente, mediante os recursos disponíveis, nesse caso, os fílmicos, não só a memória dos corpos arruinados pela história, mas a possibilidade de resistência mediante a efusão de imagens que, em seu bojo, materializam o exame social de uma ocasião da vida brasileira.

Deste modo, o WiP, sobretudo tendo em vista os dois filmes mencionados neste tópico, constitui um célula dentro de um movimento cinematográfico maior, no nosso caso a pornochanchada, que faz dele um objeto de resistência no interior de uma produção fílmica que, a rigor, não é marcada por interesses políticos, propriamente. O que se vê na maioria das obras da cinematografia brasileira desse período, principalmente tendo em vista as materialidades fílmicas que compreendem nosso *corpus* de trabalho, é uma suposta indiferença aos temas políticos – temas políticos em sentido estrito –, apesar de problematizar muitos temas polêmicos, algo que faz desconfiar que os produtores da pornochanchada não só eram coniventes com os militares (e vice versa), mas ignoravam um momento político e social que marcou profundamente nossa história. Não à toa, os produtores da pornochanchada eram considerados alienados e alienantes por aqueles que optaram em produzir filmes mais questionadores, como Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Divagações à parte, entendemos que existem condições de possibilidade para que os objetos e os discursos que emergem deles venham à tona e isso significa considerar que, no caso da pornochanchada, apenas um tipo de produção era viável e possível, para alcançar uma profundidade social maior, independente dos interesses que acolhiam público e produtores. Como afirmamos anteriormente e vimos sustentando ao longo de toda esta dissertação, essas

condições de possibilidade para a existência da pornochanchada giravam em torno de um tipo criação que engajava disciplina ao sexo, isto é, por meio daquilo que já afirmamos, por meio de uma pedagogia da sexualidade e do corpo que pudesse fazer dele, do corpo, um objeto de controle e de produção de um saber atinente a uma norma. Todavia, a própria discursivização da disciplina aos corpos, ventilada na pornochanchada, supõe uma luta que é travada, de maneira subjacente, entre o poder e a resistência, de modo que os saberes produzidos a partir desse conflito dão entradas não só a uma norma que passa a regulamentar a inteligibilidade dos sujeitos, mas a formas de transgressão e de resistência aos limites que, cada vez mais, vão se tornando tênues.

Interessa-nos finalizar este tópico, portanto, chamando a atenção apenas para a possibilidade de ocorrência de uma ruptura na ordem do discurso que rege a configuração social do país no período que abordamos aqui. Apesar de um poder que regula a elaboração fílmica da pornochanchada, apresentando limites e condições para que a nudez ou sexo simulado existam, por exemplo, e para que questionamentos de ordens sociais e políticas não venham à tona e subverta (termo bastante empregado pelos militares e policiais da norma e da moral no regime militar) a sociedade, a pornochanchada, no WiP, por exemplo, encontra meios de resistência para driblar esse poder e ocasionar essa ruptura na vontade de verdade da época: como mostramos, de modo não exaustivo, essa fissura no discurso acontece quando, por meio de uma memória das imagens e do corpo ocupando o núcleo de sentidos delas, uma memória da violência e de uma circunstância social difícil é evocada através de imagens.

3 CORPO, SEXO E ANORMALIDADE

Nossa sociedade, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, desde sempre possuiu princípios e normas para que pudessem não só resguardar os direitos e deveres individuais e coletivos, mas para abrir caminhos para que um tipo de vida para os sujeitos pudesse encontrar legitimidade diante dos iguais e perante os sistemas médicos, sociais ou jurídicos. Além disso, essas normas serviram e continuam nos servindo de parâmetros para uma convivência pacífica e inteligível nos mais diversos centros de sociabilidade como a escola, a igreja, a família ou a fábrica. Em função disso, de tempos em tempos, presenciamos a emergência de leis ou de éticas que, a partir do aparecimento das demandas sociais, abrigam os sujeitos segundo suas necessidade e condições. *À grosso modo*, sabemos que existe uma modalidade de existência que é validada por um entroncamento de discursos, como o médico, o jurídico, o pedagógico, o religioso etc. que, historicamente e epistemologicamente, à parte de um conflito aqui ou outro ali, torna a nossa experiência de vida e a nossa coexistência com o outro uma prática baseada em limites, limites esses que não podem ser transgredidos ou ignorados sem que determinadas sanções aconteçam.

Desta forma, existe uma *ordem do discurso* da qual Foucault (2012) apresenta para afirmar que não podemos fazer tudo o que quisermos em qualquer momento ou espaço. Essa ordem do discurso é o que regulariza nossas vidas de acordo com o que é esperado socialmente. Ao citar Georges Canguilhem, Foucault (2012, pag. 34) nos esclarece que é preciso estar *no verdadeiro* para que nossos atos, escolhas e palavras encontrem sentidos e inteligibilidade no mundo. É necessário salientar que “estar no verdadeiro”, para Foucault, significa não falar ou viver a verdade em seu sentido ontológico ou místico (religioso), mas entender que existe uma historicidade, mediada por um poder, que produzirá saberes e, portanto, verdades. Estar no verdadeiro, nesse sentido, implica em estar de acordo com determinadas formas legítimas em um quadro histórico possível. É por isso que o mais adequado é pensarmos em *vontade de verdade*, tal como explica Foucault (2012).

As leis ou éticas que surgem como ferramentas para a manutenção de uma ordem do discurso funcionam não apenas para auxiliar o convívio entre sujeitos no seio da sociedade ou de determinadas estruturas, mas para fazer dos micros espaços de poder lugares de controle, de disciplina e de normalização. O governo de si e dos outros é o ponto máximo dessa lógica, sem a qual a sociedade está perdida, isto é, é necessário um tipo de estatuto para fazer dos indivíduos corpos assujeitados ao seu tempo, espaço e a tudo que isso implica. Enfatizamos, desde já, que essa adequação do sujeito às estruturas não se dá de forma coercitiva ou

repressora, e que ao se introduzir às estruturas o sujeito não sofre um apagamento total, uma vez que, mediante a forma como Foucault problematiza o poder e os micros centros de sua irradiação, existe uma resistência que manterá viva aquilo que poderíamos chamar de essência ou grande inclinação de cada ser. Para Milanez (2006, pag. 43), “(...) a rede de lugares que o sujeito pode ocupar está sempre se rompendo, aqui e ali, por meio de resistências cotidianas, de modo que o ponto que cada um ocupa está sempre sujeito a variações, porque depende do momento dado e da relação firmada entre os sujeitos”.

Deste modo, mesmo no interior de uma sociedade disciplinar e normatizadora, é possível presenciarmos a manifestação de discursos e saberes *periféricos*, não autorizados ou ilegítimos, os quais fazem da vida dos sujeitos e da sociedade um complexo território onde discursos oficiais (médicos, jurídicos, pedagógicos) se imiscuem e se conflitam com os não-oficiais (aqueles do senso comum ou os que são da ordem estrita da vontade de verdade do sujeito, cuja configuração não entrou no circuito de aceitação social, respaldado pelo crivo das condições de possibilidade de cada época). É tendo em vista esse conflito que presenciamos, em nossa organização social, a aparição de anormalidades, de maneiras de viver que vão de encontro, diretamente, com aquilo que esperamos e que é regularizado por leis e por uma moral, mais ou menos homogênea, que orienta nossa convivência em rede.

Nesse contexto, a figura do anormal e do monstro, da maneira como entende Foucault (2001a), surge não só para embaralhar os códigos de condutas e éticas sociais, mas para interroga-los, para colocar, diante de nós, um importante questionamento acerca da historicidade daquilo que estabelecemos enquanto limites. Não estamos diante de leis e normas que foram criadas com base em narrativas religiosas, por exemplo, em que o estatuto delas permaneceriam incólumes, mas diante de regulamentos criados sócio historicamente tendo em vista a dinâmica e a demanda que a sociedade exige em cada tempo. É nesse ponto que a figura do anormal e do monstro surgirá para nos mostrar o outro lado da moeda, para nos mostrar a ilusão voluntária à qual nos submetemos para mantermo-nos em zonas de conforto, esperando que nossos anseios e expectativas não sejam surpreendidos, para que não possamos alterar nosso cômodo estilo de vida.

Se pensarmos por esse lado, veremos que o monstro humano (Foucault, 2001a) nada mais é do que aquilo que materializa as nossas angústias e desfaz nossas perspectivas sociais, que dilui aquilo no qual depositamos esperança, que desorganiza os sistemas de saber, as políticas, a cultura etc., em uma palavra, que desestabiliza a sociedade. Precisamos entender, porém, que essa instabilidade ocasionada pelo anormal ou pelo monstro humano (Foucault, 2001a) não deve ser compreendida de maneira negativa, como aquele que, simplesmente, arruinará a

sociedade. Devemos encarar a emergência dele enquanto mecanismo simbólico, responsável para nos auxiliar a encontrar brechas e fissuras nas leis (médicas ou jurídicas), de modo que seja possível colocar os saberes estabilizados sempre em suspensão, para que novos olhares e técnicas de lidar com as diferenças sejam reestabelecidas. De tempos em tempos, o que presenciamos é o aparecimento de inúmeras formas diferentes de vida: seja biologicamente, seja culturalmente. E a sociedade, diante dessa aparição, se viu obrigada a se contornar, questionando e adequando sua suposta rigurosidade em relação às normas. Em termos concretos, basta lembrarmos que a homossexualidade deixou de ser em 1990, pela OMS (Organização Mundial de Saúde), considerada uma doença mental ou se pensarmos, atualmente, em políticas públicas de inclusão de pessoas com algum tipo de necessidade especial ao ambiente escolar regular. É importante esclarecer que, para Foucault, em *Os anormais*, o contexto de referência para o aparecimento da figura do anormal ou do monstro é a natureza e a sociedade, as leis jurídicas e biológicas, e as instituições (a família, principalmente).

Nesse sentido, o ponto principal que queremos chegar é que a figura do anormal ou do monstro humano, da maneira como Michel Foucault (2001a) coloca, corresponde a um corpo que, inevitavelmente, funcionará como algo que nos ensinará a norma, uma vez que ele materializa as marcas daquele que carrega o desvio, jurídica ou biologicamente, em si. “Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser.” (GIL, 2000, pag. 168). É tendo em vista esse raciocínio que defendemos que existe uma pedagogia na anormalidade e na monstruosidade, cuja finalidade é nos indicar que devemos seguir uma norma, que devemos nos enquadrar em determinadas leis, para que nossa constituição não possua os mesmos códigos – deslegitimados – desses corpos. Foucault (2001b) nos mostra muito bem que a transgressão nada mais é do que um instrumento da norma, ela existe não para supor uma demasiada liberdade do sujeito, mas para reforçar que existem códigos de conduta, ética, moral ou de linguagem que devem ser seguidos, caso contrário o sujeito sofrerá as sanções, de uma forma ou de outra, por ter se afastado daquilo que se esperava dele. “Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência” (FOUCAULT, 2001b, p. 33).

Em função disso, seguindo a proposta da nossa dissertação, como o aparecimento de anormalidades pode operar, no interior de materialidades filmicas, como recurso capaz de, discursivamente, ter um funcionamento pedagógico para o corpo e para a sexualidade? De que maneira se é possível problematizar a norma não para refutá-la, mas para reafirmar uma

condição de existência para o corpo e para o sexo no interior de um sistema cuja configuração supõe o alcance de códigos bastante demarcados?

Essas perguntas se tornam essenciais se encararmos *O prisioneiro do sexo*, um filme produzido em 1979 por Walter Hugo Khouri, como uma materialidade fílmica capaz de ventilar para a sociedade a angústia que as normas sociais se nos impõem e, ao mesmo tempo, nos prognosticando que, sem elas, estamos perdidos em um espaço de discursos possíveis que medem nossas condutas e nossas perícias com o corpo.

O prisioneiro do sexo é um filme cujo enredo consiste em mostrar as aflições de um casal, principalmente do homem, que se desenvolvem em torno da sexualidade. Cansado de uma vida comum cujos resultados são sempre os mesmos, o marido (Marcelo), insatisfeito com a forma como o casamento (a família) está constituído, parte em busca de novas aventuras sexuais, possuindo relações com várias mulheres, concomitante à esposa (Ana). Para superar o tédio e a mesmice que reinam no interior do núcleo familiar, ele propõe uma nova experiência para a esposa: adicionar uma terceira pessoa, uma mulher, na relação conjugal entre eles. A princípio a esposa resiste, mas logo cede. Da mesma forma, logo essa relação a três cai no vazio, tornando o homem exasperado e insatisfeito com a situação. Paralelamente a esse desejo sexual indisciplinado por várias mulheres, ele cobiça a filha mais nova (Berenice), fruto de uma relação de outro casamento.

Em meio a esse turbilhão de sensações, desejos desenfreados e de tabus, o homem não consegue administrar sua vida sexual, tornando-se, como o próprio título do filme diz, um prisioneiro do sexo. Essa insuficiente gestão da sexualidade acaba ocasionando transtornos de outras ordens na vida de Marcelo, comprometendo sua vida familiar, conjugal, amorosa e profissional. O filme encerra com a esposa indo embora, deixando-o só em suas reflexões solitárias.

O filme de Walter Hugo Khouri coloca diante de nós a vida e a experiência de um homem que traduz não uma liberdade exacerbada, que o permite viver da maneira como quer, em dissonância das leis e dos códigos sociais, mas o enclausuramento em anormalidades que fazem dele objeto de repulsa, por causar ruptura com uma expectativa social. Essa repulsa, esse juízo negativo em torno da imagem que o homem adúltero constrói em torno de si, na materialidade fílmica, pode ser apreendida a partir de um privilégio no enquadramento dos rostos (destoando, um pouco, da recorrência em filmes da pornochanchada), cuja função é captar a angústia e a insatisfação que os personagens apresentam. Além disso, embalado por uma trilha sonora melancólica e por uma voz *off* que narra sua intimidade, em um ato de confissão quase religioso, Marcelo compõe a forma daquele que não queremos seguir, porque

todos esses elementos, no encadeamento filmico, concorrem para consolidar a representação de um homem que não encontrou seu lugar no mundo.

A composição de imagens abaixo constitui um extrato de fotogramas retirados, em sequência, do filme em questão, *O prisioneiro do sexo*, e ela, a sequência, é a materialização em imagens do desejo sexual e amoroso que o pai nutre pela filha. Em uma *montagem alternada*, em que planos que fazem parte de outros momentos da narrativa filmica se sequencializam e se coadunam, a câmera e o modo de enquadramento correspondem ao recurso por meio do qual uma ideia de sujeito é construída, nesse caso, de um sujeito anormal, por ter desejos e anseios que fogem do socialmente lícito.



Figura 23. Fotogramas capturados do filme “O prisioneiro do sexo”, de Walter Hugo Khouri, de 1979.

Essa *montagem alternada*, em que planos que enquadram o pai pensando e se confessando se alternam com planos que enquadram a filha, seu objeto de desejo, corresponde a linguagem cinematográfica possível que produzirá o sujeito desejante: ao aparecer, lado a lado, planos que representam a atividade e o conteúdo das reflexões de Marcelo, o recurso filmico coloca diante de nós a ideia do incesto, ideia essa que só pode ser apreensível, obviamente, se considerarmos toda uma organização filmica, em que planos, montagem e a própria narrativa filmica, em uma relação mútua, funcionam para nos conduzir a essa conclusão.

Além disso, não podemos passar despercebido pelo *zoom in*, outro recurso cinematográfico que nos auxilia e nos conduz a ter essas ideias em torno do sujeito. No quarto e no oitavo plano da sequência acima nós temos um *zoom in*, recurso da objetiva da câmera que permite aproximar o olhar do espectador para o objeto, realçando e delineando determinados detalhes. O *zoom in* permite-nos aproximar do objeto para que possamos ter uma percepção maior de algo determinado e para nos direcionar para onde a atenção de

Marcelo conflui, neste caso o corpo de Berenice: o quarto e o último plano do extrato acima demonstram o que constitui o objeto de tensão e anseio do pai, isto é, a região genital da filha, lugar máximo do mistério, do interdito e da vontade, e o rosto, espaço onde se traduz toda a candura que arrebatava Marcelo.

Temas como adultério (um crime que deixou de constar no Código Penal em 2005, mas que figura o Código Civil de 2002, que preza pela fidelidade mútua no casamento) e incesto (ato que constitui desvio em uma sociedade onde se sobressai a norma judaico-cristã que rechaça essa prática) constituem assuntos abordados pela materialidade fílmica de maneira dramática. É nesse contexto que o sujeito que concretiza essas transgressões, na materialidade fílmica, sinaliza a abertura de anormalidades e de monstruosidades, compondo o quadro de características daquele que é uma ameaça para a sociedade, para a cultura ou para as instituições.

O fato de haver uma abordagem dramática desses temas, assim como o modo como o sujeito que os problematiza é circunscrito em *O prisioneiro do sexo*, nos faz questionar a natureza das nossas relações, de maneira que elas, as nossas relações, da forma como foram firmadas historicamente, constituem um núcleo rígido em que não há espaço para as utopias do corpo, em que não há espaço para pensar novas maneiras de encarar nossa inclinação diante da sexualidade. “Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.” (FOUCAULT, 2003b, pag. 414). Esses temas só são possíveis em um terreno altamente simbólico, como é o caso das fantasias eróticas que povoam a nossa imaginação. Além disso, a cogitação e a prática desses temas, fora de um circuito íntimo e secreto, só podem partir do corpo monstruoso: “O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro. Ela e eles! O monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual” (COHEN, 2000, pag. 44).

A sexualidade da forma como é apresentada em *O prisioneiro do sexo* é a materialidade daquilo que Foucault (2006), partindo de Nietzsche, chama de “a morte de Deus”, uma vez que o homem se sente no ponto nodal da inteligibilidade do ser e do universo, isto é, no ponto onde o homem destrona Deus em busca de uma linguagem, do seu corpo e do seu ser, infinita e, portanto, rebelde: “o sexo descontrolado do homem é a imagem daquilo que Adão havia sido em relação a Deus: um rebelde” (2006, pag. 100).

Mas que quer dizer matar Deus se ele não existe, matar Deus que não existe?
Talvez simultaneamente matar Deus porque ele não existe e matar Deus para

que ela não exista: motivo de riso. Matar Deus para liberar a existência dessa existência que a limita, mas também para conduzi-la aos limites que essa existência ilimitada apaga (o sacrifício). Matar Deus para perder a linguagem em uma noite ensurdecadora e porque está ferida deve fazê-lo sangrar até que jorre uma “imensa aleluia perdida no silêncio sem fim” (é a comunicação). A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride (FOUCAULT, 2009, pag. 31).

Afinal de contas, o que é um espaço sem Deus senão a própria transgressão? O lugar onde o homem apaga e refaz o seu ser e onde se lança em um espaço vazio que só reconhece sua forma, seu limite, sua sede e anseios? É essa, segundo Foucault (2009), a concepção que configura a sexualidade moderna, ou seja, desnaturalizada, elevada ao limite das consequências, a ponto de ela própria se transformar em nossa consciência no percurso que realiza uma espécie de apagamento do sujeito. A sexualidade, o sexo, portanto, só reconhecem seus próprios estatutos, sua forma e seus limites. É nesse sentido que, a partir dela, é possível identificarmos, na sociedade, a manifestação de desvios e de sujeitos desviantes.

Deste modo, o que vemos se estabelecer em *O prisioneiro do sexo* é a circulação de um discurso transgressor na medida em que o desgoverno de si e o excesso tornam-se constitutivos para a emergência de um sujeito anormal, sujeito esse que rompe com uma disciplina que lhe é imposta e produz uma indagação nos sistemas estáveis de saber e de poder. Adultério, incesto, intemperança e desgoverno de si correspondem as monstruosidades que fazem do sujeito desviante, em *O prisioneiro do sexo*, um ponto de interrogação em meio a um sistema social nitidamente e rigorosamente demarcado. Com isso, a sociedade é assaltada por arroubos que a obrigam não só a reconhecer o outro em suas peculiaridades, mas a conviver com a diferença, ainda que sob forma de reprovação ou rechaço. A emergência dos monstros aponta para uma crise do sujeito, ressaltando o caráter fluído e dissipado de nossa constituição. Eles surgem para nos emboscar em nossa arrogância ao imaginarmos e desejarmos uma sociedade estabilizada por sujeitos homogêneos. “A ‘existência’ dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a ‘teoria do sujeito’ nos levou a crer. As ‘pegadas’ do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o ‘sujeito’ não existe.” (SILVA, 2000, p. 19).

Estabelecida essa maneira de compreender, discursivamente, a figura do monstro e do anormal, assim como o aparecimento de anormalidades que, ao entrarem no circuito social histórico, questionam o que subjaz sob um suposto equilíbrio do sujeito, gostaríamos de

chamar a atenção, de forma mais detida, para o cunho pedagógico que essas formas possuem para a sexualidade e para o corpo.

Vimos, então, que ao colocar em curso algumas transgressões tão temidas e ojerizadas pela sociedade brasileira, principalmente pelos setores mais burgueses e conservadores, discursivamente o que as pornochanchadas sempre fizeram foi reafirmar valores tradicionais da família, do casamento, do machismo ou do patriarcalismo. Isso transparece a partir do modo como os sujeitos são construídos nas materialidades fílmicas: aqueles que possuem características resistentes em relação a um *status quo*, sexual ou social, são rechaçados e combatidos na trama fílmica. Ao apresentar ideais de corpo e sexualidade que confrontam diretamente a normalidade, a esses sujeitos são atribuídas propriedades pejorativas, criando uma imagem negativa. Em contrapartida, aqueles que simplesmente reproduzem o discurso oficial em torno do corpo, do sexo, da sexualidade ou quaisquer temas que fazem parte o universo legitimado socialmente, são vistos de maneira positiva nas materialidades fílmicas. Isso fica saliente a partir do fim que esses sujeitos levam e do virtuosismo que a eles, fílmicamente, são conferidos. É por meio dessa linha de raciocínio que sustentamos que a pornochanchada só pode existir enquanto mecanismo reafirmador da norma: as pequenas transgressões que nela ocorrem funcionam, sobretudo, como pano de fundo, como pretexto para reafirmar uma moral vigente. Há nas pornochanchadas uma pedagogia do corpo, da sexualidade e do sujeito na medida em que, discursivamente, elas nos ensinam o que podemos ou não ser, o que devemos fazer dos nossos corpos, sexos, angústias e anseios.

Em *O prisioneiro do sexo* essa pedagogia do corpo pode ser apreendida a partir da reverberação que os excessos de Marcelo, o pai adúltero e incestuoso, causa nas instituições sólidas, como a família: os desregramentos que Marcelo comete possui, de modo subjacente, não a expressão de uma liberdade sem limites mas, ao contrário, o aprisionamento a um desequilíbrio do corpo que se estende a outros espaços, como a família, ocasionando rupturas e fragilizando uma ordem do discurso estabelecida.



Figura 24. Fotogramas capturados do filme “O prisioneiro do sexo”, de Walter Hugo Khouri, de 1979.

O corpo intemperante de Marcelo afeta não só a sua própria constituição, mas se amplia a outros lugares, comprometendo-os. É nesse sentido que o sujeito não é livre, ele está sempre em rede e suas condutas se refletem nos mais diversos micro centros de relações, da família à sociedade. Não é à toa que existem princípios sociais que visam estabelecer limites que possam não só preservar aquilo que pode e dever ser feito, mas arrancar do sujeito uma virtude tão propalada pela sociedade. Como nos orienta Foucault (1998), existem algumas políticas que visam tornar o homem virtuoso. Para isso, ele faz um retorno aos gregos e traz as principais políticas do cuidado de si. Entre elas, figura a *sophrosune*, que nada mais é do que a temperança. Para Foucault (1998, p. 66), “Platão sublinhava a importância, para o indivíduo como para a cidade, de não usar os prazeres ‘fora das circunstâncias oportunas (*ektostōnkairōn*)’ e sem saber (*anepistemonos*)”.

Dessa forma, o virtuosismo se dá a partir do domínio sobre os prazeres e os desejos. Eram essas as qualidades que, de acordo com os gregos antigos, deveriam figurar na constituição do príncipe e que deveria se irradiar para os homens: o corpo do príncipe não é somente seu, mas ele deveria ser a extensão, a universalização da vontade do povo. Por isso, havia todo um trabalho para que o corpo do príncipe fosse entendido como um espaço pedagógico, um lugar de onde a população deveria se apropriar das virtudes. O príncipe grego, diferentemente do maquiavélico, era a figura do governante que geria a sociedade e a população através do bom exemplo.

O extrato de imagens acima, a figura 24, retirado de *O prisioneiro do sexo*, nos oferece, enquanto imagens, a ilustração da ruína e da decadência em que os sujeitos, na materialidade filmica, vivem. Não podemos nos valer somente das imagens, pois assim elas

não estariam nos oferecendo nada lógico, mas se adicionarmos a elas todo o encadeamento fílmico e discursivo que abrange o filme, certamente chegaríamos facilmente a essa conclusão.

O *plano de conjunto*, no primeiro plano da figura 24, assim como os *closes* no segundo e no último planos é o recurso disponível no filme para entendermos de que modo, em termos imagéticos, há uma fragmentação da família. Ao movimentar, em um *travelling* da direita para a esquerda, focando primeiro na figura do pai, Marcelo, e depois na figura da ex-esposa dele, a câmera produz exatamente esse efeito de ruptura: do conjunto para a unidade, do acompanhado para o solitário, do coletivo para o individual. Além disso, outro detalhe importante que há nesse momento fílmico é que, no último plano, há uma *zoon in*, recurso da lente da câmera que se aproxima do objeto, que faz ressaltar o rosto, de modo mais detalhado, da ex-esposa de Marcelo.

Como afirmamos anteriormente, há uma grande recorrência, em *O prisioneiro do sexo*, em focar, a partir de *closes*, os rostos dos sujeitos. O rosto parece assumir uma importância singular nas tomadas, eles funcionam como o ponto máximo de expressão dos sujeitos. As angústias, tensões, anseios e volições encontram nas faces as superfícies principais de manifestação.

No último plano da figura 24, acima, o *close* na mulher, a ex-esposa de Marcelo, ressalta os traços de insatisfação à qual a família atravessa, ilustrando aquilo que mencionamos anteriormente, isto é, a transgressão e a expansão dos efeitos que ela ocasiona nas instituições quando os corpos não obedecem a seus lugares no discurso. A expressão de tristeza da mulher é a ilustração de um ideal de sociedade desfeito. Obviamente, essa expressão triste não pode ser apreendida de maneira isolada, é necessário levar em consideração outros elementos que ensejam essa afirmação, como a trilha sonora melancólica e a própria sequência fílmica, como mencionamos anteriormente.

Sem dúvida alguma, não podemos descartar o rosto como o centro de toda uma produção de saber e, principalmente, se levamos em consideração, em nosso caso, que ele, o rosto, é um objeto privilegiado de investigações, devido a aparição constante dele, enquanto fragmento destacado do corpo, na trama fílmica. Na contramão de outras produções brasileiras contemporâneas e principalmente das dos anos 1980, há uma investida no rosto, de modo constante, em *O prisioneiro do sexo*, sem precedentes. Essa constância nos faz indagar sobre que tipo de sujeito está sendo produzido ou mobilizado a partir desses recursos disponíveis no cinema.

Courtine e Haroche (1988) nos ajudam a compreender o paradigma do rosto e da expressão como panos de fundo para todo um deciframento do sujeito, mediante aquilo que abarca sua própria inteligibilidade e navegação social. Para Courtine e Haroche (1988, p. 07), “Manuais de retórica, obras de fisiognomonia, livros de civismo e arte conversação do século XVI ao século XVIII lembram incansavelmente: o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político.” O rosto é, então, o lugar por onde o sujeito extravasa não só suas emoções, mas a verdade do seu ser. É nesse sentido que o corpo ocupa um lugar privilegiado na mobilização de discursos.

O trabalho de Courtine e Haroche (1988), em *História do rosto*, gira em torno especificamente do entendimento das formas sociais que o paradigma das expressões faciais suscitou, enquanto saber e enquanto discurso, na sociedade. Desde o século XVI, quando uma ciência fisiognomônica estava em voga, nossas tentativas de compreensão do sujeito sempre passaram pelo deciframento da expressão facial, esse estilhaço de corpo enquanto fonte de saber. A linguagem sempre foi modalizada pelas maneiras como conduzimos não só os gestos, ritmo e a prosódia das palavras, mas como a nossa expressão facial assume determinados contornos.

Dessa forma, nós falamos pelo rosto, mesmo que não profiramos uma única sílaba. Mais do que isso, nossas expressões confessam quem somos, em uma atitude inevitável de desvelamento de si. Nesse contexto, o sujeito anormal é identificado a partir do modo como ele se depara com aquilo que constitui o seu objeto de desejo, da maneira como, diante daquilo que o aflige e o instiga, sua configuração física adquire outros caracteres, em um fio sequencial que permite identificar as diferentes expressividades mediante o contexto.



Figura 25. Fotogramas retirados do filme “O prisioneiro do sexo”, de Walter Hugo Khouri, de 1979.

É necessário frisar que as expressões presentes nos rostos dos sujeitos só assumem significados mediante a intercalação entre as imagens no cinema, isto é, existe uma técnica no cinema chamada *Efeito Kuleshov*, recurso que permite mostrar que as expressividades faciais só podem ser compreendidas mediante uma cadeia de imagens, ou seja, a justaposição e sequência de imagens é que construirá o sentido.

Deste modo, a concatenação das imagens, na figura 25, é que constrói a ideia de anormalidade para Marcelo, o pai adúltero que nutre desejos incestuosos pela filha mais nova. Ao alternar, na montagem, os planos que revezam o *close* em Marcelo com *planos detalhes* do corpo de Berenice, a câmera constrói a ideia de desejo e intemperança que marca a constituição de Marcelo.

A compreensão da anormalidade em *O prisioneiro do sexo* se dá, sobretudo, na forma como o sujeito acometido por desejos proibidos deixa escapar, para a superfície de sua organização física, a ilustração de uma vontade que não encontra respaldo em uma sociedade regida por normas que, dentre outras coisas, veta essa tipo de ambição. A monstruosidade – enquanto transgressões das normas sociais, morais ou biológicas – está presente em *O prisioneiro do sexo*, portanto, não somente pelo fato de o sujeito nutrir determinados desejos proibidos, mas sobretudo por ele não possuir o cálculo e o cuidado de si necessários para manter a ordem sobre o seu corpo e sua sexualidade, desvelando o que é considerado socialmente ilícito. Todos nós, de uma maneira ou de outra, somos acometidos por pequenas anormalidades, ao sermos irrompidos por atrações socialmente reprováveis, a diferença que marca o limite entre o sujeito da norma e o sujeito a ser corrigido é, de fato, o controle que possuímos diante das nossas veleidades, submetendo-nos às biopolíticas que se nos impõem como modos de assegurar o bem estar coletivo, social e ético em detrimento do individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes que compreendem o período cinematográfico da pornochanchada, historicamente foram marginalizados e ficaram marcados por preconceitos e, em torno deles, criou-se uma vaga ideia de filmes transgressores e filmes que, de uma maneira ou de outra, propagavam uma revelia dos costumes e das tradições. Entretanto, em contato direto com essas materialidades fílmicas, pudemos verificar que, diferentemente de transgredir as normas sociais e os valores conservadores e cristãos tão em voga na época, o que os filmes da pornochanchada faziam nada mais eram que reafirmar esses valores e colocar diante dos expectadores, que lotavam os cinemas ao redor do país, principalmente em São Paulo, um ideal de corpo, sexo e sexualidade que estivesse, principalmente, atinente aos anseios de instituições como a Igreja.

Essa reafirmação da moral e dos costumes da época se dá a partir do modo como os sujeitos, nas materialidades fílmicas, são construídos discursivamente: a mulher adúltera, o homem afeminado, a mulher voluptuosa, o homem bígamo e incestuoso, dão lugares à mulher recatada e reservada para o casamento e ao homem viril, sedutor e patriarca. Esses são alguns elementos que marcam a moralidade que guia a trama e o encadeamento fílmico desses filmes.

Em termos fílmicos, isto é, materiais, a construção discursiva desses sujeitos ocorre através de estratégias de filmagem, como a forma como o corpo é construído no encadeamento de planos, ou o modo como os sujeitos fora da norma são combatidos na narrativa fílmica, ou como um jogo de luzes produz certa visibilidade e não outra para o sujeito. Da mesma forma, o modo como os rostos ou partes dos corpos é enquadrado diz muito sobre a constituição do sujeito no interior das materialidades fílmicas.

Inevitavelmente o corpo, nesses objetos de análise, possui um lugar privilegiado, pois a inteligibilidade do sujeito decisivamente passa por esse estilhaço de história, por essa matéria que ocupa o centro de produções das imagens, sejam elas discursivas ou não. O que procuramos verificar com nossa pesquisa foi o espaço do corpo no interior dessas produções fílmicas, não o que se diz dele, mas o que ele diz em meio a uma conexão entre o discurso, a história, o poder e o saber.

Assim, testamos e verificamos como a sexualidade – tendo o corpo como ponto de partida – corresponde a um vetor que mobiliza discursos e produz visibilidades para o sujeito, em um momento específico da vida brasileira, sem deixar de levar em consideração,

obviamente, as condições de existência, da forma como Michel Foucault problematiza em sua *Arqueologia do saber*: o momento sócio histórico, a condição política, econômica e cultural são incontornáveis diante da formação de um saber sobre os corpos, sobre o uso dos prazeres e sobre o que deve ou não ser aceito em um sociedade de controle.

É nesse contexto que defendemos que existe, nessas materialidades filmicas, uma pedagogia da sexualidade, do corpo e do sujeito, de modo geral, que produz um saber sobre quem ou como devemos ser na história, sobre como esses corpos contidos nesse período específico da nossa existência puderam existir e fazer uso de seus sexos. A sexualidade ou a monstrosidade, da forma como abordamos nessa dissertação, isto é, em termos discursivos, compreendem os modos pelos quais a norma é ventilada, ou seja, é o corpo intemperante em *Pecado na sacristia*, *Amadas e violentadas* ou *O prisioneiro do sexo*, ou anormal – da forma como Foucault entende, em seu *Anormais* – em *Escola penal de meninas violentadas* ou *Reformatório das depravadas* que funcionarão como modelos dos quais a sociedade deve se distanciar, para viver em uma ordem do discurso.

REFERÊNCIAS

- ABREU, N. C. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1996.
- AUMONT, J. **A Estética do Filme**. São Paulo: Ed. Papirus, 1995.
- AUMONT, J. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2011.
- BARTHES, R. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COHEN, J. J. *A cultura dos monstros: setes teses*. In: COHEN, J. J. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.23-60.
- CLARKE, B. *Metamorphosis and embedding*. In: _____. **Posthuman metamorphosis: narrative and systems**. Nova York: FordhamUp, 2008. p. 94-126.
- CONCEIÇÃO, J. T. **Internar para educar. Colégios-internatos no Brasil (1840- 1950)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia. 2012.
- COURTINE, J-J; HAROCHE, C. **História do rosto**. Lisboa: Editora Teorema, 1988.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DEL PRIORE, M. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1998.
- DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo – condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta Terra do Brasil, 2011.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1 – a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhou Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. **Os Anormais**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____. *Prefácio à Transgressão*. In: MOTTA, M. B. da (org.). **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. Pag. 28-46.
- _____. *A linguagem ao infinito*. In: MOTTA, M. B. da (org.). **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001c. Pag. 47-59.

_____. *Sade, sargento do sexo*. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema** (Ditos e Escritos III). Organização e seleção de texto Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001d.

_____. *A vida dos homens infames*. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003a, p.203-222.

_____. *Outros espaços*. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b, p. 411-422.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *O verdadeiro sexo*. In: MOTTA, M. B. da (org.). **Ditos e escritos V**. Ética, sexualidade, política. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Vigiar e Punir**. Nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhete. 20ª Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013a.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013b.

GIL, J. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In: COHEN, J. J. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

KAPLAN, A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MILANEZ, Nilton. **As aventuras do corpo**. Araraquara: UEP, 2006. 214 f. Tese (Doutorado em Linguística/análise do discurso). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

MILANEZ, N. *A posseção da subjetividade Sujeito, Corpo e Imagem*. In: SANTOS, João Bosco Cabral dos. (Org.). **Sujeito e Subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: UFU, 2009, v. 1, p. 281-300.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, N. **A “casa de Usher” de Roger Corman, o campo de memória e o cromático discursivo no discurso fílmico**. R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.579-590 jul.|dez. 2012a.

MILANEZ, Nilton. *Pistas e traços do corpo suspeito: Jailton: o estuprador de Itambé*. In: GREGOLIN, Maria do Rosário F.V.; KOGAWA, João Marcos M. (Org.). **Análise do**

discurso e semiologia: problematizações contemporâneas. – Araraquara: FCL-UNESO Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012b. p. 81-97.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico.** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NIETZSCHE, F. **Acerca da verdade e da mentira. O Anticristo.** São Paulo: Rideel, 2005.

PERROT, M. *Os silêncios do corpo da mulher.* In: Matos, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate.** São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988,** 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais.** Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SILVA, T. T. *Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica.* In: COHEN, J. J. (Org.). **Pedagogia dos monstros:** os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.11-22.

SIMÕES, I. *Sou... mais quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro.* In: MANTEGA, G. (coordenador). **Sexo e poder.** São Paulo: Círculo do livro, 1986. p. 77-86.

WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade no Brasil.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.