



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA

**Escavações comunicacionais: biografia e políticas do obsceno no
arquivo pessoal de David Cardoso**

ROBERTO ABIB FERREIRA JÚNIOR

RIO DE JANEIRO

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA

**Escavações comunicacionais: biografia e políticas do obsceno no
arquivo pessoal de David Cardoso**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

ROBERTO ABIB FERREIRA JÚNIOR

Orientador: Prof. Dr. Igor Sacramento

RIO DE JANEIRO

2024

**ATA DA QUINGENTÉSIMA QUINQUAGÉSIMA QUINTA SESSÃO
PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR
ROBERTO ABIB FERREIRA JÚNIOR NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
DA UFRJ**

Aos vinte e um dias do mês de junho de dois mil e vinte e quatro, às nove horas e trinta minutos, na sala 141 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Roberto Abib Ferreira Júnior**, intitulada: **“Escavações Comunicacionais: biografia e políticas do obscuro no arquivo pessoal de David Cardoso”**, perante a banca examinadora composta por: **Igor Pinto Sacramento** [orientador(a) e presidente], **Ana Paula Goulart Ribeiro**, **Danielle Ramos Brasiliense**, **Luciana Quillet Heymann** e **Eduardo Victorio Morettin**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

☒ aprovada
alterações

☐ reprovada

☐ aprovada mediante

A banca destaca a originalidade da pesquisa, a qualidade do texto e a abordagem inovadora do tema. Recomenda o trabalho para a publicação.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 21 de junho de 2024

Documento assinado digitalmente
 **IGOR PINTO SACRAMENTO**
Data: 22/06/2024 16:44:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Igor Pinto Sacramento [orientador(a) e presidente]

Documento assinado digitalmente
 **ANA PAULA GOULART RIBEIRO**
Data: 28/06/2024 13:27:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Paula Goulart Ribeiro [examinador(a)]

Documento assinado digitalmente
 **DANIELLE RAMOS BRASILIENSE**
Data: 25/06/2024 14:35:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Danielle Ramos Brasiliense [examinador(a)]



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação



Documento assinado digitalmente

LUCIANA QUILLET HEYMANN

Data: 24/06/2024 17:56:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luciana Quillet Heymann [examinador(a)]



Documento assinado digitalmente

EDUARDO VICTORIO MORETTIN

Data: 24/06/2024 17:45:10-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Eduardo Victorio Morettin [examinador(a)]



Documento assinado digitalmente

ROBERTO ABIB FERREIRA JUNIOR

Data: 28/06/2024 17:51:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Roberto Abib Ferreira Júnior [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

Agradecimentos

Ao orientador Igor Sacramento, pelo privilégio de ter estabelecido um diálogo desde 2016, na orientação da especialização em Comunicação e Saúde. Foi um Encontro e o tempo propiciou que dele desenvolvêssemos rumos e escavações de novos sentidos no caminho.

Aos professor e professoras, Eduardo Victorio Morettin, Luciana Quillet Heymann, Ana Paula Goulart e Danielle Ramos Brasiliense, por terem sido também inspiração e contribuído para o desenvolvimento desta pesquisa e ao longo da minha trajetória na pós-graduação da ECO.

Aos membros do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs), do qual participo desde a sua formação, e onde foi a mim proporcionado desafios e aprendizagem durante todo o meu percurso acadêmico, assim como na Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, onde foi possível compartilhar o desenvolvimento deste estudo na escrita com os queridos colegas Vinícius Ferreira, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos de Oliveira Arrais, Robson Evangelista Santos Filho e com a querida Camila Fortes Franklin, além das considerações nos encontros de membros de outros grupos de pesquisa que compõem a Rede.

Ao Frederico Tomás Azevedo, Léa Camila de Souza Ferreira, Matheus Tapajós e Maria Elisa Luiz da Silveira, colegas da Recis com os quais compartilhávamos angústias e compreensão sobre o processo da criação de uma pesquisa aliada às demandas da revista. À direção do Ict/Fiocruz por também compreender e defender a produção científica dos seus colaboradores. Aos meus colegas da Ascom do Ministério da Saúde, Gustavo Maia, Marcelo Queiroz, Pâmela Pinto e Antônio Vianna, com os quais aprendemos o desafio de pensar-fazer comunicação na saúde pública.

Ao Ministério da Saúde, por meio da Superintendência Estadual do Ministério da Saúde no Rio de Janeiro, por valorizar a capacitação dos servidores, concedendo-me licença-capacitação para que eu pudesse finalizar esta pesquisa. Aos servidores da secretaria da Pós – ECO, Thiago Couto e Jorgina da Silva Costa, por todo auxílio e orientação administrativa durante a minha formação.

Ao Thiago Ferreira e à Rebecca Mordehachvili, os quais me auxiliaram na organização (rearranjo) e design dos registros fotográficos que fiz do arquivo pessoal doado por David Cardoso à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS).

À Marineti Pinheiro, Rodolfo Ikeda, Douglas Alves, Alexandre Sogabe, Caciano Lima, Melly Sena e à todas as servidoras (os), funcionárias (os) e estagiárias (os) ligadas (os) à FCMS, participantes que contribuíram com a pesquisa. Ao Orivaldo Mendes, que me disponibilizou uma cópia do filme *Sem Defesa*.

Ao David Cardoso, por toda a atenção e disponibilidade durante a pesquisa. Pelas entrevistas em conversas e entusiasmo para narrar sobre sua história.

Aos professores dos tempos da UFMS, o orientador na graduação, Jorge K. Ijuim, e apresentador de um ‘pensar em diálogo’ e de uma ‘ciência com consciência’ no jornalismo, e com qual mantemos conversas e ativamos memórias pelos eventos da Intercom. À Márcia Gomes, com quem pude reencontrar quando convidado por ela a apresentar uma parte desta pesquisa num evento organizado pelo curso de comunicação da UFMS. Ao Juvenal Brito Cezarino Júnior, uma companhia com a qual estabeleci muitas trocas acadêmicas, conversas diárias e angústias de uma vida de doutorando.

Aos colegas do Jorn2007, Regiana Ossuna, Laylla Sá, Fernanda Cavalcante, Daniel Patini e Thiago Menezes, com os quais mantenho contato mais frequente desde a formatura. À Priscila Vidal, Rhawany Ortiz; ao Ronnie Gamarra, Hugo Amorim, Anderson Garrido, Rodrigo Silva; à Débora Amorim, Ana Paula Maria dos Santos e Evandra Ifran, algumas das companhias que, muitas vezes, me fizeram espairecer e aliviar a mente durante a pesquisa, mas também se depararam com algumas das minhas ausências por causa dela.

Ao Welton Teodoro, o qual contribui no aliviar da minha mente desafiando alguns limites das atividades físicas que eu tenho e/ou criei/acredito ter. À Amanda Vargas, que me faz analisar e elaborar meu passado-presente, colocando-me em dilema de limites e repressões que a civilização nos estabelece, contribuindo muito na elaboração da tese: muitas vezes, confundia-me falando da tese e de mim. A ciência do

cuidado que movimentava o corpo e a mente foram fundamentais para chegar até a esta escrita de retorno ao início da ordem da tese.

Aos meus familiares, mãe Maria Aparecida Ferreira, pai Roberto Abib, irmão Marcos William Ferreira, irmão Heliezer Abib Ferreira, à cunhada Victória Tavares; às minhas sobrinhas Emanuely Tavares da Silva e Valentina Abib Tavares, que me (re) acolheram e também não me deixaram sozinho na realização deste sonho. Minhas ‘chicuritas’, ‘Manuzita’ e ‘Valentininha’, quando estavam por aqui, entendendo que eu precisava escrever, sentavam no chão ao meu redor e desenhavam. No final do dia, contavam as histórias dos seus desenhos. Algumas vezes, escrevendo sem elas, sentia falta daquele riscar de lápis de cor e canetinhas sobre papéis no chão, sentia falta dessa coautoria afetuosa.

Resumo

ABIB, Roberto. **Escavações comunicacionais: biografia e políticas do obsceno no arquivo pessoal de David Cardoso**. Orientador: Igor Sacramento. 2024. 293 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Uma das personalidades que emerge no fenômeno cultural e cinematográfico denominado pornochanchada é o ator, produtor e cineasta David Cardoso, que ficou conhecido e marcado em sua trajetória artística como o ‘Rei da Pornochanchada’. A época de ouro da pornochanchada e de David Cardoso emergem no regime ditatorial do Brasil (1964-1985). Seus filmes e sua personalidade geralmente estão na fronteira do que se considera como Cultura e como História do país. O produtor, ator e cineasta participa e promove biografias, autobiografias e projetos de doação do seu arquivo pessoal para instituições públicas a fim de ser reconhecido e preservado como participante da história da televisão e, principalmente, do cinema brasileiro. A tese tem o objetivo de detalhar os jogos de memórias num movimento interpretativo que denomino como *políticas do obsceno* (a)cerca do arquivo pessoal doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, guardado num armário e ativado ao longo da pesquisa. Trata-se de um movimento de interações, suposições e disputas relacionadas ao poder a fim de refletir sobre as exclusões, as proibições e os limites dos quais nossa cultura e civilização se constituem historicamente, transitando entre conflitos de terras, sujeitos/personagens à margem, corpos, desejos, prazeres e torturas reprimidas sob à obscenidade. Denomino o caminho desta escrita etnográfica como *escavações comunicacionais*, partindo da premissa de que o arquivo não é estático e fixo; movimenta-se no espaço-tempo por ações humanas política-socioculturais e entre as tecnologias de comunicação e informação. Trata-se de tomar o arquivo numa perspectiva comunicacional, perturbando sentidos sedimentados entre testemunhos/vestígios, anacronias/inovações, nacional/estrangeiro e cultura erudita/popular a partir de uma analítica de redescritção (releitura), intertextualidades e intermedialidades entre textos, objetos, meios e sujeitos *da* e *na* comunicação, os quais se constituem em sentidos dinâmicos espaço-temporais, numa teia de relações entre os sujeitos sociais e do discurso.

Palavras-chave: Pornochanchada; David Cardoso; Ditadura Militar; Arquivo Pessoal; Comunicação.

Abstract

One of the personalities that emerges in the cultural and cinematographic phenomenon called pornochanchada is the actor, producer and filmmaker David Cardoso, who became known and marked in his artistic career as the 'King of Pornochanchada'. The golden age of pornochanchada and David Cardoso emerged during the dictatorial regime in Brazil (1964-1985). His films and his personality are generally on the border of what is considered the country's Culture and History. The producer, actor and filmmaker participates in and promotes biographies, autobiographies and projects to donate his personal archive to public institutions in order to be recognized and preserved as a participant in the history of television and, mainly, Brazilian cinema. The thesis aims to detail the memory games in an interpretative movement that I call policies of the obscene (a)about the personal archive donated to the Mato Grosso do Sul Culture Foundation, kept in a closet and activated throughout the research. It is a movement of interactions, assumptions and disputes related to power in order to reflect on the exclusions, prohibitions and limits of which our culture and civilization are historically constituted, moving between land conflicts, subjects/characters on the margins, bodies, desires, pleasures and tortures repressed under obscenity. I call the path of this ethnografic writing communicational excavations, based on the premise that the archive is not static and fixed; it moves in space-time through political-sociocultural human actions and between communication and information technologies. It is about taking the archive from a communicational perspective, disturbing meanings sedimented between testimonies/traces, anachronies/innovations, national/foreign and erudite/popular culture based on an analysis of redescription (rereading), intertextualities and intermedialities between texts, objects, means and subjects of and in communication, which constitute dynamic space-time meanings, in a web of relationships between social subjects and discourse.

Keywords: Pornochanchada; David Cardoso; Military dictatorship; Personal archive; Communication.

Sumário

Introdução.....	14
Capítulo 1 A pornochanchada e David Cardoso: escavações sobre pesquisas e trajetória do arquivo pessoal	45
1.1 O termo obsceno da pornochanchada: um país que insiste em não lidar com o seu passado	45
1.2 O Outro sob o olhar masculino para o homem de classe baixa.....	50
1.3 O herói David Cardoso e seus filmes de aventura.....	54
1.4 A biografia de um arquivo moralmente ambíguo: marginal	59
1.5 Recriando o arquivo e os múltiplos sentidos numa notícia	71
Capítulo 2 Escavações comunicacionais: movimentos, silêncios, vozes e perturbações de arquivo	82
2.1 Conhecendo o arquivo e o seu titular	82
2.2 Uma escavação dos sentidos	87
2.3 Anarquivar o silêncio, o riso e a moral	91
2.4 Pôsteres excluídos e sinopses de filmes	102
2.5 A febre em arquivar-se	111
Capítulo 3 Estamos de passagem: arquivo de terras e dos seres-de-fronteira.....	121
3.1 A falta e O Guaraní	121
3.2 Exposição escondida e um pesquisador voyeur	128
3.3 Desde o tempo do Império	135
3.4 Um filme que faltou e um diretor marginal.....	140
3.5 Projeto civilizatório, terra-de-ninguém e sujeitos que passam.....	147
Capítulo 4 Corpos e almas de mulheres e homens	153
4.1 Só para homens?	153
4.2 A Rainha da Pornochanchada: o amor ao cinema e o sexo em ato	158
4.3 Falas cultas sobre vida e morte	164
4.4 Corpo, alma e pátria	166
4.5 Censura e violência: corpos pretos, ‘carinho entre mulheres’ e o herói viril	171
Capítulo 5 Obsceno em (no) Pantanal e desejos em trânsito na Boca do Lixo	180
5.1 Uma princesa na pornochanchada.....	180
5.2 Novelas: não fazer ou fazer?	185
5.3 Obsceno: Pantanal e o olhar gay	190
5.4 Entre fetiches e violência	199
5.5 CUnistas e pânico moral	203
Capítulo 6 Ocupação do corpo e da voz: tortura e ‘tratamento’ na obscenidade	214
6.1 E agora, José?.....	214
6.2 Women in Prison.....	219
6.3 “Por que você não fala?”	225
6.4 Entre a dor e o prazer: a suspensão do mundo	233
6.5 Tratamento degradante passando... A passagem do trem para a infância	242
Considerações finais.....	248
Referências.....	258
Filmografia.....	276
Referências sobre a trajetória de David Cardoso no cinema, televisão e teatro.....	278
Apêndice – Mapa Arquivo Pessoal David Cardoso	
Anexos	

Lista de figuras

Figura 1: Rolo do filme *As seis mulheres de Adão*

Figura 2: Borderôs de filmes exibidos da DaCar produções cinematográficas

Figura 3: Matrícula 1º ano do curso de Direito

Figura 4: roteiro de gravação de cena da novela *Da cor do pecado*

Figura 5: Recorte de jornal sobre o filme *19 mulheres e 1 homem*

Figura 6: (Re) arranjo do arquivo pessoal

Figura 7: Quadro de notícias sobre o filme *A feira e a tortura*

Figura 8: Destaque para atuação de Patrícia Scalvi

Figura 9: Fichas de atrizes

Figura 10: Ensaio fotográfico de candidata a atriz

Figura 11: Rádio que pertenceu ao Paulo do Radinho

Figura 12: Reportagens da revista *Veja* emolduradas

Figura 13: Pôsteres do filme *Desejo Selvagem*

Figura 14: Pôster do filme *A ilha do desejo*

Figura 15: fita magnética “Aids”

Figura 16: matéria da Folha de São Paulo sobre doação do arquivo pessoal

Figura 17: Chegando no lançamento da Sala David Cardoso

Figura 18: Imagens da Sala David Cardoso

Figura 19: David Cardoso no papel de índio Peri

Figura 20: Do chão à exposição: quadro do filme *O Guarani*

Figura 21: estatueta Xavantes

Figura 22: Reportagem da *Veja* sem a moldura na Exposição 60 anos

Figura 23: Pôster do filme *Caingangue – a portaria do diabo*

Figura 24: Livro incluído no arquivo pessoal por um dos funcionários

Figura 25: Pôster do filme *Caingangue*: personagem principal interpretado por David Cardoso

Figura 26: Alexandre Aldo Neves: autor e organizador do livro *Filmando em MS*

Figura 27: cartazes de *Caçada Sangrenta* e *Caingangue* na Exposição dos 60 anos de carreira de David Cardoso

Figura 28: Claquete de cena com o nome de Ozualdo Candeias na direção

Figura 29: Personagem Neco (David Cardoso) com índios Xavantes em pôster do filme *Caçada Sangrenta*

Figura 30: mulheres indígenas na exposição Mba' ekuaa: o Saber-Fazer Guarani e Kaiowá

Figura 31: Fita magnética de músicas de Tchaikowski

Figura 32: Helena Ramos num dos recortes de jornal

Figura 33: Sinopse do filme *Corpo e alma de mulher*

Figura 34: Pôsteres *Corpo e Alma de Mulher*: na (re) exposição e no arquivo

Figura 35: Reportagem sobre o corpo da artista Gretchen

Figura 36: Carta de uma fã de David Cardoso

Figura 37: Repetições nos pareceres: bandido negro

Figura 38: tintas pretas e cortes sobre o corpo e 'carinho entre mulheres'

Figura 39: Zagaia utilizada no filme *Desejo Selvagem*

Figura 40: recordes de notícias sobre bilheteria *19 mulheres e 1 homem* e crítica de jornal

Figura 41: David Cardoso e o pôster do filme *Desejo Selvagem*

Figura 42: Notícia sobre personagem de David Cardoso na novela Pantanal

Figura 43: Página de uma revista: David Cardoso pretende parar de fazer novelas

Figura 44: Outra página avulsa de revista e uma entrevista com David Cardoso

Figura 45: Ensaio erótico de David Cardoso

Figura 46: Fila para a peça de teatro adaptada *Os Homens*

Figura 47: fotografia sobre *Corpo Devasso* no arquivo doado

Figura 48: cartazes publicitários de *Corpo Devasso* no livro autobiográfico

Figura 49: Cena em que José Carlos beija Pérola

Figura 50: David Cardoso em cena com Sandra Bréa

Figura 51: Pânico moral contra os subversivos

Figura 52: Painel de artistas no andar do MIS/MS

Figura 53: Sinopse do filme *E agora José? Tortura do sexo*

Figura 54: Imagem divulgada sobre a morte na prisão do jornalista Vladimir Herzog

Figura 55: Cartazes *E agora José? Tortura do sexo*

Figura 56: Pequeno recorte de jornal sobre o *E agora, José?*

Figura 57: Programação Cinemateca – Ody Fraga

Figura 58: mãe Maurina Borges

Figura 59: Cenas eróticas na prisão

Figura 60: 'Sexo violento' na prisão

Figura 61: Diante do estupro, Joana se mantém firme e Rui fica impotente

Figura 62: Rui leva a freira vendada para um galpão abandonado

Figura 63: Policiais intimidam a freira mostrando aparelhos para infligir dor

Figura 64: Joana submetida à coroa de fios elétrico, ‘telefone’ e afogamento

Figura 65: Negativo, cartaz do filme e fetiche por hábitos religiosos

Figura 66: Cadeira de diretor e o último filme *Sem defesa*

Figura 67: roteiro Maria Fumaça, Chuva e Cinema

Figura 68: Diploma Demóstenes Martins e termo de doação

Introdução

As produções cinematográficas que aliavam comédias eróticas com baixo custo de produção e expressiva rentabilidade financeira foram denominadas de maneira pejorativa como pornochanchada. Para Bertolli Filho e Amaral (2016), a pornochanchada descortinava questões que permaneciam escondidas na sociedade brasileira, como: traições, pornografia, diversidade sexual, homossexualidade, travestismo e desejo feminino. Além disso, essas produções midiáticas podem ser analisadas como uma manifestação que misturava deboche e prazer num período de repressão política e cultural. Em ‘defesa da moral e dos bons costumes’ foi uma das reivindicações que circulavam na sociedade e um dos aspectos que fizeram emergir o golpe militar de 1964 no Brasil. Esta pauta era enfatizada pelos militares que ascenderam ao poder e pelo grupo que os apoiavam.

As manifestações desses ideais eram propagadas no tecido social e nos discursos públicos dos ditadores. Conforme Bertolli Filho (2016), a ideia de patriotismo ressaltada pelos presidentes estava associada à recuperação da moral e ao civismo por meio de uma sociedade cristã que rejeitava os corruptos e os ateus: “a autodenominada ‘Revolução de 64’ correspondia a um conjunto de ações que havia rompido com o período histórico anterior ao instigar a ordem em oposição à desordem” (Bertolli Filho, 2016). A vida boa e digna de um brasileiro pronunciada pelos presidentes nas rádios e televisões, identificada, reconhecida e compartilhada por alguns segmentos da sociedade, se constituía pela devoção ao trabalho e amor à nação. O desviante a essa conduta moral era denominado como comunista, subversivo, inimigo do povo e da civilização cristã.

Conforme Simões (2007), a pornochanchada se refere a um movimento que agrega diversos filmes que lidam com a temática sexual, mas sem características próprias, podendo conter enredos de terror, romance, romance policial, aventura, suspense e filmes experimentais. A sua constituição se dá também pelo lugar onde os filmes eram produzidos. A maioria deles era realizado numa região da cidade de São Paulo chamada Boca do Lixo, espaço das produções cinematográficas experimentais (marginais) e consideradas de vanguarda. Prostitutas se concentravam nas ruas; homens e mulheres em trânsito por São Paulo a trabalho se hospedavam na região. “Tal fato, aliado aos bares do local e aos frequentadores daquele ambiente fizeram com que nascesse a denominação do cinema da Boca do Lixo” (Klanovicz e Corrêa, 2016, p. 65).

Conforme os autores, nos bares da região, os mais conhecidos, ‘Soberano’ e ‘Ferreira’, aconteciam encontros de técnicos, torneiros mecânicos que produziam os aparatos técnicos para as produções, atores, diretores e roteiristas. De acordo com Abreu (2006), os profissionais que constituíram as produções da Boca eram “feitos pela vida, formados pela técnica” (p. 11), provenientes das classes populares em busca de um lugar ao sol no cinema nacional: “na Boca, tanto aqueles que assumiram posições de relevo na hierarquia do processo econômico como as equipes de produção – diretores, roteiristas, fotógrafos – são provenientes desses estratos da sociedade” (Abreu, 2006, p. 9).

Os filmes produzidos de maneira independente se consolidaram também em consonância com o erotismo que se insinuava no cinema internacional. A exploração dos filmes eróticos norte-americanos ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, após um intenso período de uma autocensura do cinema internacional às questões sexuais. Para Rossini, a pornochanchada teve influências das chanchadas cariocas da década de 1950¹ devido à “proximidade que tinha com o público através da forma caricata em tratar o cotidiano da classe média, adicionando pitadas sexuais que começavam a despontar na sociedade em resultado das manifestações populares” (Rossini, 2016, p. 84). No âmbito da indústria cinematográfica, as ‘precariedades’ e contradições das comédias eróticas se aliaram em três vértices: produção, exibição e distribuição. Conforme Abreu (2006), essa aliança possibilitou a existência de um cinema popular e com excelente resposta de público, produzindo o que o autor denomina de ‘similar nacional’, pois se apropriavam da narrativa e estética dos filmes estrangeiros em produções e representações da realidade brasileira, disputando a bilheteria com muitos deles que dominavam o mercado brasileiro no período e “ocupando significativo espaço no mercado exibidor, em consonância com a política governamental de substituição de importações” (Abreu, 2006, p. 11). O autor avalia ainda que a rejeição às comédias eróticas pelas elites culturais revela um sintoma brasileiro de rejeição à realidade, pois suas narrativas produziam e se apropriavam da cultura das camadas populares – sobretudo das questões sexuais que emergiram no mundo à época - e se constituíam como um maior fenômeno de bilheteria da história do cinema brasileiro.

¹ Espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular. O Brasil da época tinha laços de dependência com a cultura norte-americana, o que gerou atitudes colonizadas dos produtores, do público e da crítica. As chanchadas se baseavam na paródia do cinema dos Estados Unidos para atrair o público. Apesar disso, as produções traziam temas do cotidiano brasileiro como as anedotas tipicamente cariocas e o jeito malandro de falar e de se comportar.

Cometerei agora um pecado: o anacronismo. Esta ação de situar um fato, um fenômeno ou personagem numa época distinta a que eles pertencem é assim considerada por muitos pesquisadores da ciência da História e Humanidades. Para Marc Bloch (2001) o anacronismo é “entre todos os pecados, ao olhar da ciência do tempo, o mais imperdoável” (p. 102). Faço isso a partir de Rancière (2011) ao pensar o tempo como uma imagem móvel de uma eternidade imóvel por meio de um movimento que ele denomina de ‘anacronias’, que são conexões, direcionamento e saltos de múltiplas temporalidades num tempo. Para o autor é neste movimento que consiste um poder de fazer história, circulando sentidos em ruptura com um determinado tempo: “a multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um mesmo tempo, é a condição do agir histórico” (p. 49). Conforme Jacques Rancière, o conceito de anacronismo é anti-histórico porque ele oculta as condições de toda a historicidade. Para o autor há história quando os homens não se assemelham com o seu tempo. Age em ruptura, em desmontar o lugar e o tempo de uma linha cronológica.

Nesse sentido, conecto-me a uma relação que interpreto como um eternidade que permanece e emerge ao longo do tempo e do espaço. A partir de períodos de transformações políticas e culturais – quando emerge a pornochanhada - escavo e iço do tempo uma história que reúne os vértices - obscenidade, cultura popular e meios de comunicação, revelando em suas condições de emergência personalidades controversas que transitam na subcultura. Por meio delas e por elas houve grande visibilidade de produções geradoras de incômodos morais, perturbando o sentido de uma alta cultura, legitimadora das grandes obras literárias e cinematográficas. Por se inspirarem no erotismo e lucrarem com isso, ao se localizarem nas fronteiras do permitido e proibido, inclusive em tempos de censura e repressão política, essas personalidades corporificam em si e em suas obras o mal-estar da sociedade. Uma delas é o italiano Pietro Aretino (1492-1556) um dos mais famosos autores libertinos-pornográficos do Renascimento e do período final da Reforma. Paula Findlen (1999) contextualiza-o na cultura renascentista do século XVI com ênfase ao mercado do obsceno a partir da nova cultura impressa, pois imagens eróticas, antes restritas à arte de elite, passaram a circular em reproduções baratas para um público popular.

Paula Findlen argumenta que há uma falta de definição sobre a pornografia, pois identifica atitudes variáveis em relação aos corpos masculinos e femininos - aqui destaco também os corpos que transitam nas identificações de gênero – às práticas

sexuais e suas representações. Por isso, no âmbito do Renascimento italiano, a pornografia se relaciona com a cultura de reprodução e circulação das palavras e das imagens – à época cultura impressa - e expressa satiricamente indicadores de hierarquias sociais mutáveis, vicissitudes da cultura intelectual e política. Paula Findlen, ao invés de situar a pornografia às margens do nascimento do mundo moderno, considerando-a produto de uma subcultura emergente a partir da obra de Aretino, desloca-a ao centro dos acontecimentos dessa época, pois para a autora definir a pornografia renascentista é definir as interseções da sexualidade, da política e do saber: “uma investigação da pornografia no Renascimento é uma tentativa, em primeiro lugar, de entender os fundamentos sexuais da sociedade italiana do século XVI e, em segundo lugar, de compreender o sentido sexual e moral da produção cultural desse período”. (Findlen, 1999, p. 55)

Com o advento da imprensa, o material impresso erótico e obsceno é interpretado como uma expressão e acesso ao conhecimento e práticas restritas à elite social e intelectual para o povo. Naquele momento, Findlen disserta que a ampla circulação de segredos políticos, sexuais e científicos no século XVI levou homens letrados a proferirem que tais conteúdos causariam a ruína da sociedade. Por isso, os mecanismos de censura que se instalaram à época tinham o objetivo de definir os limites do lícito e ilícito, controlando mercadorias moralmente perigosas e impróprias agora em ampla circulação. Os escritores do erotismo, ao estabelecerem vínculos com a camada popular, desestabilizavam o campo da produção artística e cultural, perpassando os limites da alta e baixa cultura e problematizando as condições ambíguas de autoria. Os autores libertinos, tanto quanto as prostitutas e gays, eram membros do ‘terceiro sexo’: “suas identidades promoveram cruzamentos e colisões entre os elementos que constituíam a cultura” (Findlen, 1999, p. 61). Tais autores, sobretudo Pietro Aretino, a partir de seus escritos eróticos e obscenos no século XVI – preparando a difusão da pornografia nos séculos seguintes - expressam o mal-estar da sociedade e, ao mesmo tempo, inventam uma fonte de lucro considerável. Para Findlen as práticas sexuais se enredavam à formação da política e do saber da sociedade renascentista, sendo a tecnologia de impressão a principal forma de popularização e comercialização da cultura erótica.

Dou mais um salto no tempo e no espaço e me direciono à Revolução Francesa, período em que emergem os escritos do Marquês de Sade. Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) foi um nobre, político revolucionário, filósofo e escritor francês

famoso por sua sexualidade libertina. Suas obras incluem romances, contos, peças, diálogos e tratados políticos, abordando temas como estupro, o incesto, o parricídio, a profanação, a sodomia e o tribadismo, a pedofilia e, conforme Hunt (1999), todas as mais terríveis formas de tortura e assassinato eram associadas à excitação sexual: “ninguém foi capaz de superar Sade, pois ele explorou realmente a derradeira possibilidade lógica da pornografia: a aniquilação do corpo – base real do prazer – em nome do desejo” (Hunt, 1999, p. 36). Seus escritos emergem quando, no início do século XIX, os esforços pela regulamentação com propósitos morais expandiram-se dramaticamente. Conforme Pires (2008), ele pode ser entendido como um libertino patrono da liberdade, inspirador de vanguardas, inimigo da moral repressora do antigo regime, mas simultaneamente, é o elaborador de uma obra que retira da desigualdade e das piores monstruosidades e torturas imagináveis seu gozo maior. De acordo com Bataille (2020), Sade consagrou obras que afirmavam valores inaceitáveis. A vida era a procura de prazer, sendo que essa procura era proporcional à destruição da vida: “a vida atingia o mais alto grau de intensidade numa monstruosa negação de seu princípio” (Bataille, 2020, p. 207).

Pietro Aretino e Marquês de Sade são autores de obras obscenas/ pornográficas, caracterizados, conforme Hunt (1999), como hereges, livres-pensadores e libertinos de reputação duvidosa, ocupando uma posição inferior entre os promotores do Ocidente, cujas obras perturbavam a ordem social e transgrediam a boa moral. Eles e suas obras emergem junto a emergência da modernidade e em seus principais processos como o Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Hunt destaca que a pornografia se constitui a partir de uma regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas: “os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las” (Hunt, 1999, p. 20). Para a autora a censura contribuía também para intensificar o desejo dos leitores.

A historiadora Mary Del Priore (2023) conta algumas histórias íntimas de como a sexualidade e o erotismo se desenvolveram ao longo da história do Brasil, influenciados pelo moral civilizatória cristã advindas do velho mundo por meio dos colonos portugueses. Na narrativa destaca os poemas de Gregório de Matos, denominado como o ‘Boca do Inferno’ por conta dos seus poemas satíricos e pornográficos lançados no período colonial. Já a antropóloga Alessandra El Far (2004)

analisa a everfescência da exportação e tradução da literatura pornográfica europeia – como os escritos dos libertinos Aretino e Sade – no Rio de Janeiro do século XIX, a capital do Brasil. A antropóloga perpassa os caminhos da formação de um mercado editorial, de autores nacionais e de um público leitor dessas obras denominadas de ‘romance de sensações’, ou ‘romance para homens’, pois a medicina articulada à Igreja consideravam que a leitura dessas obras pelas mulheres poderiam lhes causar problemas de saúde, levando à morte. Afinal, o prazer deveria estar voltado apenas ao desejo da reprodução, da maternidade. A pesquisadora persegue na análise de como as obras eram atraentes por explorar as brechas e o fracasso de uma ordem cotidiana do período, marcado por rígidas convenções sociais e severos laços de obediência. Outro aspecto destacado é de como esses livros foram ignorados por serem considerados um gênero menor e sem qualquer refinamento estético ou intelectual, mas que “revelam, nessa perspectiva, uma oportunidade ímpar de entrar num universo literário marcado por tantas diversidades e repetições” (El Far, 2004, p. 19). Nas primeiras décadas do século XX, o fenômeno segue se repetindo na emergência do Jornal *Rio Nu*: “repleto de piadas maliciosas, canções e poemas de duplo sentido, o jornal foi fundado em 1900 e durou até 1916, circulando na capital da República” (Del Priore, 2023, p. 133).

Nesse sentido, volto à pornochanchada, num salto ao início dessa escrita, pois é nela que persigo o vértice (obscenidade, cultura popular e meios de comunicação) como uma eternidade no tempo e no espaço; se repetindo e exportado pela colônia brasileira, seguindo se manifestando e emergindo nos momentos de ‘conturbações’ da ordem social; produzindo personalidades controversas que mobilizam o valor de cultura dado por intelectuais, e portanto, ignorados pelo mal-estar ‘civilizatório’ que promovem com suas obras. Parto da interpretação desses vértices na pornochanchada e irei perseguí-las por meio da personalidade do ator, produtor e cineasta David Cardoso, considerado o ‘Rei de Pornochanchada’. O estudo tem o objetivo de narrar os jogos de memória sob o obsceno, observado por uma perspectiva das dimensões da moral-política e da sexualidade na ditadura militar (1964-1985), período histórico em que David Cardoso emerge e tem alta visibilidade por meio das produções da pornochanchada.

No capítulo 1, futuro desta escrita, contarei sobre a história e trajetória de pesquisa da pornochanchada e David Cardoso. Neste instante, é primordial dizer que uma pesquisa analítica a partir de uma história de vida não se restringe a considerá-la uma narrativa heróica ou de vilania. À grosso modo, trata-se de observar e contar como tais valores são ressaltados ou fracassam, desmontando a construção de uma ordem da

‘ilusão biográfica’ e mais ainda, ao passar sobre tal história, aparentemente partiular – perceber o que nela se revela sobre nós. Assim, parto de algumas perspectivas teóricas sobre a história de vida e biografia na produção do conhecimento científico nas Humanidades e no campo da Comunicação.

Na contemporaneidade, a narrativa de uma vida se tornou um relato considerado mais autêntico em relação à verdade que se revela pela prova científica. Para Sarlo (2007), a tendência em reconstituir a textura da vida e da verdade a partir da rememoração da experiência não se refere apenas a uma forma de narrativa, mas às contingências históricas, culturais e sociais que a tornam fidedigna. Nesse momento, as possibilidades dos estudos biográficos se ampliam. Arfuch (2010) propõe o conceito de espaço biográfico para se debruçar numa cartografia da trajetória individual que se expressa nas narrativas literárias e em dispositivos midiáticos de enunciação das narrativas em primeira pessoa, como entrevistas, testemunhos, cartas e relatos. Denominado de espaço por ser híbrido e fluído em relação às delimitações de gêneros discursivos tradicionais como a autobiografia e a biografia. Trata-se de “agrupamentos marcados constitutivamente pela heterogeneidade no processo da interdiscursividade social, e a consideração do outro como figura determinante de toda interlocução” (Arfuch, 2010 p. 29). Partindo do pensamento bakhtiniano, a autora é categórica em afirmar que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem a intersubjetividade, e que todo relato de experiência é coletivo e se refere à expressão de um período histórico, de um grupo ou de uma classe.

O relato biográfico ou autobiográfico corresponde a uma teleologia, como uma sucessão de acontecimentos baseados num ‘desde sempre’, que, conforme Bourdieu (2006), tendem ou pretendem se organizar em sequência ordenadas segundo relações inteligíveis, de causa e consequência, apagando e ressaltando acontecimentos de forma que haja uma unicidade lógica da história de vida. Além desta coerência lógica na construção da trajetória da vida, há outros traços biográficos significativos no relato, que Barthes (1984) denominou de biografemas. Um desses traços sempre lembrados no testemunho de quem narra a própria ou conta a vida do outro é o biografema da infância. Para Arfuch (2010) a infância é um lugar que não tem só a ver com uma coerência narrativa, mas também é explicativa e de ordem causal; o que eu sou hoje é devido as minhas ações da infância: “o biografema da infância, alimentado até a exaustão pelas vertentes psicanalíticas, não só busca o detalhe peculiar ilustrativo, mas também opera como uma espécie de eterno retorno, a volta sobre um tempo, nunca

insignificante, cujo conhecimento é necessariamente iluminador” (Arfuch, 2010, p. 199). No entanto, é preciso considerar que a lembrança de nossa infância se dá a partir do presente no qual relatamos. Se somos um ator ou cineasta, supostamente, destacaremos a lembrança daquele dia ao acaso que brincávamos de teatro e de cinema com os colegas ou familiares. Nesse sentido é que Bourdieu (2006) denomina essa tentativa de dar uma coerência aos acontecimentos de forma cronológica como uma ‘ilusão biográfica’. Sugere que a trajetória de vida não pode deixar de ser baseada numa ética de uma identidade fluída que transita nas fronteiras dos territórios e nações, pois é nesta paisagem que se evoca a viagem de uma vida.

Nesta pesquisa, parti, inicialmente, da contribuição metodológica da biografia numa perspectiva comunicacional (Sacramento, 2014), a qual abarca os textos produzidos pelo indivíduo, os textos sobre ele e aqueles sobre seus textos com o objetivo de entender como se formaram a singularidade, a representatividade, a exemplaridade e a notoriedade deste indivíduo dentro de um conjunto de mediações socioculturais de produção, de circulação e de reconhecimento dos sentidos em determinados enunciados. Trata-se de uma biografia dialógica, na qual as ações individuais são relacionadas a contextos sociais, ou seja, os marcadores sociais da individualidade se dão no diálogo entre o eu e o nós, entre indivíduo e sociedade. Uma das características da biografia comunicacional é identificar a construção social da trajetória individual em espaços públicos.

Sacramento (2014) propõe que na análise da biografia pela perspectiva comunicacional o foco não recaia sobre a atividade individual, mas sobre o circuito comunicativo das produções discursivas imbricadas neste indivíduo. Desta forma, avança numa tendência dominante dos estudos biográficos que se centram mais no individual do que no social e mais no textual do que no contextual, deshistorizando as ações e celebrando características imutáveis, coerentes e valorativas da personalidade. A biografia comunicacional se refere a “um modo singular de comunicação atravessado por um universo comum de símbolos determinados e mediados por instâncias políticas, econômicas, sociais, culturais, estéticas, institucionais e até mesmo situacionais” (Sacramento, 2014, p. 167).

Esse entendimento da construção biográfica pela qual me baseio está relacionada à compreensão de um processo comunicacional mais amplo, no qual “é preciso se debruçar sobre a mensagem, sobre o construtor daquelas mensagens, sobre os meios de transmissão e, na ponta extrema do processo, sobre um receptor que apreende e se

apropriada de forma diferenciada daquelas mensagens” (Barbosa, 2017, p. 79). Na trajetória desta pesquisa, impulsionada pela disciplina Mídia e Nostalgia, lecionada por Ana Paula Goulart – no modo remoto devido ao distanciamento social em decorrência da pandemia de covid-19 que se mantinha no início de 2021 – analiso a autobiografia de David Cardoso (Cardoso, 2006) a partir de sensações nostálgicas que se expressam nos ambientes midiáticos e como nas narrativas (auto) biográficas do ator, produtor e cineasta é possível izar valores morais e nostalgias que confundem os seus anos dourados e da pornochanchada num período de repressão político-moral. Reflito sobre os conflitos e dilemas da política de memória e/ou memória como política (individual-coletiva); como “projeto político que se reelabora como novo, mas que permanentemente arde sobre os tempos”, considerando que “a insatisfação no presente e a idealização de um passado que ainda vive podem ser moldes de propostas políticas discutidas na contemporaneidade brasileira” (Abib, 2021, p. 19).

A dimensão mais ampla dos estudos biográficos é a relação que estabelecemos com a memória. Ana Regina Rêgo e Marialva Barbosa (2019) propõem um estudo da memória partir da obra de Paul Ricoeur para pensar os processos comunicacionais. As autoras compreendem que para Ricoeur o esforço de recordação se concentra na melhor forma de construir memória do que foi esquecido ou intencionalmente relegado ao esquecimento. Por isso, entendem o dever de memória como um “devir mnemônico” (Rêgo e Barbosa, 2019, p. 103). Tal esforço de recordação se dá por um movimento de reflexividade: “um rastro da memória em que as experiências são detectadas pelos aparatos do ver. Lembramo-nos de nós e dos outros, do que vemos, vivemos e experienciamos” (Rêgo e Barbosa, 2019, p. 103). As autoras enfatizam que a memória midiática deve ser entendida na contemporaneidade por uma temporalidade ultraveloz e, de maneira paradoxal, de sedução pelo passado que desenvolvemos, uma vez em que, entre outros argumentos, com a velocidade do tempo não há mais espaço para a reflexão de futuros possíveis. Defendem que a memória contemporânea pode ser qualificada como midiática pelo fato de vivermos não apenas a mídia, mas em nos constituirmos nela e por ela.

Para Lowenthal (1981) o uso e reuso do conhecimento da memória – do esquecimento – força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, fazendo com que as lembranças se acomodem ao presente². Elas estão em fluxos

²Lowenthal enfatiza que lembrar é a capacidade do esquecer.

contínuos, algumas emergem e se sobrepõem às outras na superfície do presente. Para o autor, as lembranças tendem a se acumular com a idade: “o estoque total de coisas recordáveis e recordadas aumenta à medida que a vida transcorre e as experiências se multiplicam” (Lowenthal, 1981, p. 78) e o passado lembrado é tanto individual quanto coletivo, em que a memória é capaz de transformar acontecimentos públicos em experiências pessoais ou vice-versa. Nesse entrelaçamento entre memórias individuais-coletivas, as narrativas do sujeito sobre o passado adequam-se ao passado coletivo lembrado, pois desejam e se agarram a oportunidade de se vincularem à História, testemunhando sua vivência em momentos importantes do país. Um aspecto relevante que Halbwachs (1950) pontua a essa filiação pessoal/coletivo é que, gradualmente, ao longo do tempo, perde-se a diferenciação entre o individual e coletivo. Narrativas individuais vão se sedimentando como narrativas da história pública ou vice-versa.

Nesse sentido, o passado lembrado não é fixo, e por meio da memória torna-se maleável e flexível, como “um conjunto de momentos descontínuos içados da corrente do tempo” (Lowenthal, 1981, p. 99). Para Nora (2012), diferente da História, a memória é vida e por isso está em permanente evolução e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Ela está vulnerável a todos usos, manipulações e reatualizações. É múltipla, individual, coletiva e individualizada: “um elo vivo no eterno presente” (Nora, 2012, p. 9). Por ela não ser natural e sim construção é que emergem os lugares de memória, como os museus, arquivos, bibliotecas, aniversários e celebrações. A necessidade constante de lembrar e esquecer nos faz acumularmos religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens e discursos como prova de existência histórica.

Nesse momento imperativo, a materialização histórica da memória também se democratiza. No caso da produção de arquivos, tradicionalmente, apenas a Igreja, o Estado e as grandes famílias eram legitimados como criadores. Na contemporaneidade, os pequenos atores da história também se apropriam dessa criação. No entanto, para Nora (2012), as instituições que administram o passado no presente, ou depósitos de arquivos, tornam-se lugares de memória quando lhes atribuem uma aura de sentidos: “lugares híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel” (Nora, 2012, p. 22).

No dia 01 de outubro de 2009, foi inaugurada a Sala David Cardoso no espaço da Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul (FCMS). A sala abrigava e

contava, por meio de exposição do arquivo doado pelo cineasta sul-mato-grossense, a sua trajetória no cinema e na televisão brasileira. A doação ocorreu no dia 04 de março de 2008. Dez anos depois, em junho de 2018, a sala foi desativada e a documentação e objetos que estavam salvaguardados no Arquivo Público Estadual (APE) foram transferidos e ficaram sob a guarda do Museu da Imagem e do Som (MIS). Ambos os setores estão instalados no mesmo prédio da FCMS. David Cardoso também doou outra parte do seu arquivo pessoal para a prefeitura do município de Batatais, interior de São Paulo, para a criação de um ‘Museu do Cinema Brasileiro’, que ainda não se concretizou. O ator, produtor e cineasta também doou cópias de filmes e cartazes para a Cinemateca, na capital de São Paulo. Mantém ainda sob sua guarda outros documentos sobre a sua trajetória no cinema e na televisão. Tal projeto de memória por meio da doação de documentos a diversas instituições se caracteriza por um processo em dispersão e multifocalizado. No capítulo 1 e 2, narro sobre a busca por uma trajetória biográfica do arquivo pessoal doado à FCMS, suas movimentações intersetoriais, a vontade de arquivar-se de David Cardoso e a minha entrada em campo que me despertou o movimento de escavações de sentidos na comunicação com um arquivo pessoal novamente ativado.

Há três considerações de Artières (1998) em relação ao arquivamento da vida. Primeiro, que ele não se restringe aos privilegiados homens ilustres. Em segundo, pode simbolicamente ser entendido como a preparação de um processo judiciário para a própria defesa, onde será feita uma organização das peças documentais para refutar a representação que os outros têm de nós: “[a]rquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo” (Artières, 1998, p. 31). Por último, o ato de arquivar e narrar a vida pode ser entendido como um dispositivo de resistência, pois é nessa ação que se constrói uma identidade a partir e em torno das representações que se fazem sobre si. Fazer-se reconhecido, defender-se e resistir à representação única. David Cardoso parece fazer esse movimento em seu arquivo quando boa parte dele se constitui de ofícios da Censura dos seus filmes, mobilizando uma ideia que associava a pornochanchada como aderista ao governo ditatorial; tenta se apresentar como um militante do meio ambiente e da cultura em correspondências com o Senado Federal pelo combate à matança das baleias e como projeto político destacado nos seus santinhos de candidato a vereador na cidade de Campo Grande – MS. Procura demonstrar outras facetas além do imaginário ‘Rei da Pornochanchada’ e evidencia por meio dos documentos a manifestação da

arquivização: “uma escolha consciente ou inconsciente, motivada por fatores sociais e culturais, que faz considerar que alguma coisa deva ser arquivada” (Ketelaar, 2018, p. 198).

A partir da reflexão de (McKemmish, 1996), Heymann (2012) destaca o pensamento dessa arquivista australiana para quem o gesto de guardar documentos pessoais estaria associado a um tipo de testemunho que alguns indivíduos prestam em relação à sua vida: “tanto no sentido de preservar a memória de experiências vividas como no de construir sua identidade pessoal por meio do arquivamento” (Heymann, 2012, p. 262). Em McKemmish (2014) a autora avalia sua discussão, considerada como ponto de partida para os estudos sobre arquivos pessoais; como a abertura de novos caminhos para pensar sobre novas formas de testemunhar e memorializar a vida individual, mas também a vida coletiva e a identidade cultural de uma sociedade, constituindo ‘provas de mim’, e eventualmente também ‘provas de nós’. Dessa maneira, reconhece-se as forças sociais promotoras dos registros pessoais:

Na construção de uma identidade, as pessoas buscam tanto se diferenciar dos outros quanto com eles se identificar. Afirmamos nossa própria individualidade, nossa singularidade, quando realçamos nossos atributos distintivos. No entanto, uma forma de definir nossas próprias características é nos identificarmos com os outros, seja em termos de gênero, sexualidade, família, idade, escolaridade, profissão, classe, religião, lugar, etnia, nacionalidade, raça, e assim por diante. As relações e os papéis públicos e privados associados a esses atributos singulares são, a um só tempo, construídos socialmente e moldados pela interação de uma personalidade individual com o constructo social (McKemmish, 2014, p. 23-24).

Conforme Hobbs (2018), os documentos pessoais não só fornecem provas de mim e de nós como também são um meio de praticar a autorrepresentação, o autoengrandecimento e a automemorialização, em que é possível observar a “evidência do aspecto público e interativo de uma personalidade” (p. 267). Para Artières (2014) o ato de arquivar-se é fazer da própria vida uma obra de arte, chamando a atenção não somente para os acontecimentos da vida, mas também para o próprio ato que transforma o arquivo num grande relato a ser descoberto. Nesse sentido, o arquivo informa e entrelaça escritas de si, da cultura, da sociedade e da construção de subjetividades.

No campo da arquivologia, a partir de uma análise da bibliografia sobre arquivos pessoais, Heymann (2009) compreende que os arquivistas tendem a se preocupar mais com o caráter orgânico dos conjuntos que atestam o desempenho de atividades do que

com o gesto subjetivo e intencional na guarda de documentos por uma pessoa. Na perspectiva da história, Britto e Corradi (2017) destacam que os trabalhos científicos com o tema arquivos pessoais no Brasil eram escassos até a década de 1970, quando eram considerados fontes históricas os documentos de caráter oficial e ligados à administração do Estado. Nedel (2014) pontua que o interesse sobre os arquivos pessoais teve como inspiração a conjuntura repressiva de censura e autoritarismo político do início da década de 1970 junto aos conflitos com pesquisadores estrangeiros, principalmente norte-americanos. Interessados pela história política latino-americana e brasileira, os cientistas estrangeiros possuíam acesso mais facilmente que os intelectuais brasileiros. Essa situação impulsionou o debate para a institucionalização dos arquivos pessoais com a realização dos primeiros encontros acadêmicos e primeiras iniciativas de conservação e tratamento de arquivos pessoais³.

A emergência da história de vida nos estudos das Humanidades também se manifestam no aumento do interesse de estudos sobre os arquivos pessoais, concernente à uma “‘redescoberta’ do indivíduo” (Assis, 2009, p. 43) e “renovação da paisagem historiográfica” (Brandi, 2014, p. 101). Para Brandi a pesquisa ‘acerca’ e ‘com base’ em arquivos pessoais se dá por uma reabilitação do sujeito e dos atores que tomaram conta das ciências sociais a partir dos anos de 1980, alterando a primazia dada às estruturas de historiadores de décadas anteriores. Trata-se, segundo Nedel (2014), de um deslocamento do próprio estatuto epistemológico da prova documental num “investimento no nível micro das inter-relações indivíduo e sociedade, história e memória” (p. 135), com análises não somente no campo da História como também na teoria literária, na filosofia da linguagem e na antropologia.

Interpreto que a doação de David Cardoso de parte do seu arquivo pessoal para instituições e prefeituras tem a intenção de afirmar sua trajetória no cinema brasileiro. A questão que coloco diante de seu arquivo é de uma busca de reconhecimento como uma personalidade pública nas artes a fim de preservação, pois é o prestígio do titular que garante o destino público para fazer de seu arquivo um acervo. Geralmente, preserva-se

³ De acordo com Nedel (2014), em 1973 foi criado o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC da Fundação Getúlio Vargas. A instituição se referências na preservação e conservação de arquivos privados para as demais instituições no país. Entre 1971 e 1973, foi criado também o Centro de Documentação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (1971); o Centro de Memória Social Brasileira, do Conjunto Universitário Cândido Mendes (1972) e o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, sediado na Fundação Casa de Rui Barbosa.

arquivos, os quais se tornam fontes de pesquisas, de grandes personalidades públicas reconhecidamente no âmbito da política e das artes. No caso do David Cardoso, percebo as forças de arquivamento de si como uma busca de reconhecimento/afirmação de si para ser História, História do cinema brasileiro. Os seus movimentos sobre os documentos pessoais, que atravessam realizações não duradouras, provocam estranhamentos risíveis sobre tal vontade de ‘se preservar’ e promessas não concretizadas revelam as controvérsias de sua *persona* junto à pejorativa pornochanchada.

Interpreto que este caso se aproxima às reflexões que Heymann (1997) faz sobre o arquivo pessoal do político Filinto Müller. A autora compreende a doação do arquivo pessoal desse político a uma instituição de guarda pelos familiares não como o corriqueiro coroamento de uma atuação pública consagrada, mas como uma busca de reconhecimento pela História, negado pelos contemporâneos (p. 49). Independente do julgamento de seu reconhecimento como alguém importante para o cinema brasileiro, para a cultura e/ou para a história, o estudo que proponho @cerca⁴ do arquivo pessoal de David Cardoso, num ‘devir-acervo’⁵, pode revelar percepções de mundo e das políticas da obscenidade (fora/dentro de cena/ permitido/proibido) sobretudo na emergência ditatorial, momento em que se deu o interesse de estudos sobre os arquivos pessoais e a popularidade da pornochanchada.

Compreendo o arquivo pessoal de David Cardoso como um arquivo marginal, conforme discutido por Gallen (2008). O uso desse termo por ela está voltado, sobretudo, ao tema tabu como o sexo e a morte, no qual é possível revelar a fronteira do que é socialmente aceitável para ser memorializado num arquivo. Percebo a marginalidade das produções da pornochanchada e da personalidade pública de David Cardoso na fronteira do que se valoriza como cultura, história e memória como constitutivo e transversal no arquivo pessoal do ator e cineasta, que se revela na minha busca em traçar a biografia deste arquivo, como narro no capítulo 1. A abordagem dessa pesquisa se volta a um olhar e narrar sobre um arquivo marginal - entendido por Gallen

⁴ Crio este termo a fim de representar o movimento centrífugo e centrípeto (acerca e a cerca) do arquivo pessoal. O termo também se relaciona com outro movimento que faço na intermediação do arquivo com as tecnologias digitais de comunicação e informação.

⁵ Utilizo-me dessa expressão pelo fato de não existir uma organização do arquivo pessoal de David Cardoso baseada nos princípios e conhecimento arquivístico em relação à arquivo/ arquivo pessoal.

(2008) - seus limites, fronteiras e políticas de arquivamento, pouco discutido na sociedade australiana, como foi observado por Gallen (2008), e no Brasil. Por aqui, a pesquisadora Viviane Trindade Borges conceitua arquivos marginais em relação às instituições de isolamento: aos sujeitos e às práticas institucionais em hospitais psiquiátricos, prisões e leprosários, conforme conversamos (Borges, 2024). Num arquivo marginal, Gallen (2008) argumenta que nele é possível “descobrir segredos perdidos, revelar identidades ocultas e descobrir o oculto monstruoso” (p. 62). A partir disso, e durante o manuseio dos documentos e dos objetos; na interpretação e escrita, comecei a perseguir uma questão que denomino como *políticas do obsceno*: o que é digno de memória e arquivamento? O que está em cena/fora de cena nesse arquivo marginal?

Para Hyde (1973) a palavra obsceno significa aquilo que está ou deve permanecer fora de cena ou aquilo que se esconde; o que não se apresenta normalmente na cena da vida, pois ofende o sentido de pudor, de decência e da moralidade. Hyde é enfático ao dizer que toda a pornografia pode ser obscena, mas nem tudo que é considerado obsceno é pornográfico: “um conteúdo que suscita reações de repulsa pode ser também pornográfico, mas não necessariamente” (p. 8). El Far (2004) cita teóricos do direito do século XIX que consideravam que obsceno era o que se exhibe brutalmente, o que vem agravado pela grosseria da forma e não se pode esconder sob o véu da arte (p. 298). Esta definição estava ligada à exibição de corpos e simulações de práticas sexuais, os quais poderiam ofender o recato.

Lucienne Frappier-Mazur (1999) relaciona o obsceno à uma linguagem dos corpos e suas pulsões, na qual se estabelece uma oposição entre a alma dos sentimentos (o amor) e os corpos dos prazeres. A obscenidade deletaria o discurso sentimental, encobrendo-revelando a verdade do desejo sexual: “isso se baseia numa visão dualista da sexualidade, numa dicotomia rigorosa entre corpo e alma, o que implica dicotomia cultural subjacente ao tabu do corpo no discurso polido que confina o sentimento ao domínio do espírito” (p. 230). À grosso modo, trata-se dos sentidos que ressoam quando separamos o amor do sexo. “Amor é cristão. Sexo é pagão”, entoava a cantora Rita Lee. Aquilo que está fora de um discurso sentimental e amoroso é obsceno. Discuto esses sentidos entre corpo e alma principalmente no capítulo 4, numa perspectiva de que o termo obsceno expressa não só o corpo erótico da mulher, mas também o do homem, conforme disserta Frappier-Mazur. Dialogo com ela ao enfatizar que a questão que se deve suscitar é o exibicionismo (expor-se ao outro) e o desejo masculino e feminino

(p. 233), mas também o gay.

Neste percurso, o obsceno se liga a pornografia, cuja raiz etimológica significa ‘escrever sobre prostitutas’, mas seu sentido ao longo do tempo e espaço se acopla às produções e à divulgação de escritos e imagens obscenas. Volto à El Far (2004). Ela disserta que no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro dos finais do século XIX, a pornografia adquiriu um sentido mais amplo à restrita relação com a prostituição. No mercado editorial, fazia relação às histórias de fornicções de cópulas, às descrições corporais pouco sutis, aos namoros proibidos, ao adultério e aos prazeres que deveriam ser reprimidos em nome da moral e dos bons costumes. No cotidiano das cidades, o sentido era atribuído a encontros ou cenas amorosas que feriam o decoro público. O pornográfico e obsceno vai ganhando a espacialidade da cena pública das ruas. Encontro-me com Quinalha (2021) que destaca a compreensão de obsceno dita por um dos diretores da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), Coriolano Fagundes: “obsceno é tudo aquilo que sai da normalidade” (p. 197) e por isso deveria ser combatido com rigor. Nesta definição de obsceno do censor estão os comportamentos ‘desviantes’ dos/as gays e as travestis, os quais coloco em cena na narrativa desta pesquisa nos capítulos 4 e 5, onde subrepticamente me alio a ideia de Bataille (2020) sobre obscenidade: “significa a perturbação que desordena um estado dos corpos” (p. 41). Escavo também no arquivo pessoal de David Cardoso outros sentidos de obsceno como o encobrir-revelar as violências geradas por conflito de terras em que os indígenas aparecem obscenamente, num protagonismo que deles se apropriam e encobrem, como narro no capítulo 3. No capítulo 6, narro a tortura praticada nos galpões obscenos da ditadura e seus vestígios aliados e deslocados na eternidade de uma moral cristã e dos bons costumes civis e sociais. Escavo os sentidos do obsceno articulado ao sentido amplo de políticas, como relações, suposições e disputas relativas ao poder. As *políticas do obsceno* não é um conceito, é um movimento interpretativo no qual transito pelo vulgar, pela indecência, pela moralidade, pela permissividade/repressão e pela democracia/autoritarismo.

Nesses termos, um conjunto de documentos de um arquivo pode ser mais do que uma evidência direta, mas um lugar em que se defende e combate ideias, ao mesmo tempo em que se contradiz, convence e inventa (Hobbs, 2018, p. 268). Hobbs defende que nessa fluidez do arquivo pessoal encontra-se mais do que apenas ‘provas de mim’, mas também provas dos objetivos mutáveis da vida humana. Nesta pesquisa, procuro tomar o arquivo pessoal de David Cardoso numa dinâmica comunicacional, tendo como

base de inspiração os estudos de arquivos numa abordagem etnográfica, pois apresenta-se como um caminho em que as temporalidades, dinâmicas e atores que conformam o arquivo podem se evidenciar por meio de uma etnografia inclinada, conforme argumenta Cunha (2005), a restituir a própria historicidade do arquivo:

Não são apenas as várias temporalidades que se expressam nos arquivos pessoais, a marcar as distintas formas de relação dos titulares com seus papéis, ao longo do tempo. Motivações e dinâmicas diversas podem ser percebidas por meio de etnografias que invistam na recuperação da história e dos contextos de acumulação e guarda dos documentos. (Cunha, 2005, p. 262).

Conforme Heymann (2014), o olhar antropológico nos/dos arquivos pode fornecer chaves de análises distintas como: as condições sociais de produção das fontes históricas e o arquivamento de si como uma estética de existência, uma automodelagem e projeção de uma imagem pessoal que sobreviva ao tempo. A busca em reconstituir a biografia do arquivo pessoal de David Cardoso, atravessadas por e-mails e aplicativos de mensagens, como narro no capítulo 1, revela um movimento de desvios e obstáculos que interpreto tratar-se de objetos moralmente ambíguos; e penso os documentos em relação ao titular como uma estética de existência a fim de sobreviver no tempo. Coloco-me diante dos documentos e do próprio David Cardoso em dinâmicas comunicacionais, mobilizando os estudos de arquivos pessoais que geralmente se dedicam a personalidades *in memoriam*. E desse modo, procuro um deslocamento dialógico do individual/coletivo, das ‘provas de mim’ às visões de mundo que perpassam e se configuram pelos/nos documentos.

Em abril de 2022, quando entrei em campo à procura dos documentos e objetos doados pelo produtor, ator e cineasta à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) iniciava as escavações ativando o arquivo, pois tanto eu quanto os funcionários que me levaram até ele, passamos a interagir e interrogá-lo, conforme o entendimento de ketelaar (2001) sobre a ativação do arquivo. Os documentos se movimentaram de uma sala que me deu a impressão de ‘aqui jaz objetos esquecidos’ e se instalaram à sala de acervos principais, onde eu poderia analisar, registrar e interpretá-lo. Enquanto manuseava os documentos, cartazes, notícias de jornais, revistas e rolos de filmes, emergiam ‘narrativas tácitas’ (ketelaar, 2001), descobrindo-as no silêncio da sala e nas histórias de outros personagens que se relacionavam com o protagonista nos documentos. Ou seja, narrativas que se constituíam não somente no processo de

acumulação e organização do arquivo, mas nas histórias contadas nos próprios documentos. Ao tatear e perceber as *políticas do obsceno*, uma polifonia me perturbava e me levava a considerar “os múltiplos sentidos e identidades” (Ketelaar, 2012) que podem estar no processo de construção de um arquivo. Para mim o que estava na obscenidade de cada cena documental me possibilitava entendê-lo como dinâmico e aberto a novas leituras, podendo desconstruí-lo e reconstruí-lo num movimento que Ketelaar (2001) denomina de genealogia semântica do arquivo, na qual “podemos tentar encontrar múltiplos significados interrogando não apenas o contexto administrativo, mas também os contextos sociais, culturais, políticos e religiosos de criação, manutenção e uso de registros (p. 141).

A ativação do arquivo pessoal de David Cardoso também teve como efeito a celebração dos 60 anos de carreira do produtor, ator e cineasta. O evento ocorreu entre os dias 19 a 23 de setembro de 2022 e nele os documentos foram apresentados novamente à cena pública numa nova exposição aliada à uma Mostra de alguns filmes, sendo um exibido a cada dia durante uma semana. O evento de celebração, ocorrido nas instalações do Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul (MIS/MS) movimentou o arquivo numa nova seleção e (re) exposição, movimentando também a narrativa desta pesquisa. Como numa espacialização do arquivo, a celebração dos 60 de carreira espacializa o meu campo no qual persigo as *políticas do obsceno* entre o arquivo e a celebração a partir do capítulo 3. Um lugar que se movimenta para um outro lugar de memória: as celebrações.

Assim, coloco-me na posição de um pesquisador-etnógrafo, entendendo o arquivo com um ‘outro’ (Cunha, 2004) com o qual me relaciono e como um comunicólogo que interage com os documentos (*posters* publicitários, reportagens e notícias de jornais) e as memórias que se acendem pelo ato de mostras e exposições dos filmes durante a celebração dos 60 anos de carreira de David Cardoso. Construo uma narrativa com interlocutores, responsáveis pela guarda e organização do arquivo e a sua (re)exposição, pois estes também narram controlando e hierarquizando os eventos e histórias com o objetivo de construir memórias na ativação do arquivo e suas narrativas atreladas à vida de David Cardoso e tantas outras táticas. Durante a celebração, observei os movimentos da vida dada a sensibilidade de uma experiência a fim de descrever por meio da escrita como as pessoas, os organizadores, o público e eu naquele lugar de memória atuaram no espaço e no tempo, num modo curioso de habitar o mundo, de ‘estar com’ caracterizado pelo ‘olhar de soslaio’ da atitude comparativa - é

propriamente uma prática de observação ancorada no diálogo participativo” (Ingold, 2011, p. 237). Inspiro-me por um movimento que passa pelas particularidades etnográficas às generalidades antropológicas: “o antropólogo escreve - bem como de fato ele pensa e fala - para ele mesmo, para os outros e para o mundo. Esta correspondência verbal encontra-se no coração do diálogo antropológico” (Ingold, 2011, p. 238). Também me compreendo na cena não como um investigador de um nativo-exótico, mas como um nativo/etnógrafo, que também passa a estranhar modos de vidas familiares e que não estão numa ilha ou cultura distante, colocando-me a mobilizar:

[E]ste destemor em explorar o mundo em que vivemos, o colocar-se em perspectiva, a negação de demarcação de fronteiras intelectuais, a disposição a nos expor ao imponderável e a vulnerar nossa própria cosmologia (Peirano, 2014, p. 381).

Em contato com o arquivo, seus interlocutores e titular; com eles e o público na celebração que promove a (re) exposição dos documentos e exibição de filmes num museu, procuro estabelecer minha atuação com o que há de particular numa relação etnográfica: a circunstância da intersubjetividade, em que o etnógrafo afeta e é afetado (Silva, 2009). Para o autor tal situação se refere a um processo comunicativo que tem no diálogo sua instância mais visível e audível e chama a atenção para o fato de que a simples presença do etnógrafo na cena já é condição da sua alteração:

Não se trata apenas de uma observação que altera o objeto observado, mas de uma alteração produzida pela participação do observador na cena que ele mesmo observa. Todo etnógrafo só pode estar em uma cena alterada pela sua presença. O significado da cena exige não apenas um reconhecimento do caráter subjetivo da observação, mas sobretudo a capacidade de ter uma noção objetiva de sua própria presença (Silva, 2009, p. 181).

A narrativa desta pesquisa considera uma técnica da observação participante que não se dá diretamente apenas no ato da conversa com o interlocutor (Rubio, 2016), mas na observação do cenário, do museu, do processo de disposição do arquivo e a seleção da (re) exposição no evento de celebração; das reações e questões vividas durante a ativação da memória nas sessões de exibição de filmes que compuseram o evento de 60 anos de carreira de David Cardoso.

Durante o encontro que tive com o ator, produtor e cineasta no início da minha entrada em campo no arquivo pessoal salvaguardado no MIS/MS; nas conversas por

telefone e durante a semana do evento de celebração, ocorridas na última hora antes de iniciar o filme do dia; observando as reações e lembranças que se manifestavam a cada exibição e as poucas questões que vinham do público no bate-papo, percebi que David Cardoso frequentemente recorria ao seu roteiro narrado em sua autobiografia. Algumas questões que fugiam de uma resposta possível a ser içada na sua biografia narrada no livro não eram desenvolvidas por ele. Imaginava que era por que não havia melhor elaborado e não via interesse e possibilidade de improvisar, saindo do que já tinha roteirizado como sua história de vida. Isso ocorreu nas minhas investidas em reconstituir a acumulação e tentar reconstituir a biografia do seu arquivo pessoal doado. As reações eram como do escritor Robbe-Grillet, “interessado mais em contar casos engraçados ou falar sobre sua obra literária e cinematográfica”, conforme conta (Lambert, 2018, p. 298) sobre o estudo da documentação de Alain Robbe-Grillet a fim de criar uma exposição. David Cardoso tinha interesse em rememorar os bastidores, conflitos e dificuldades das gravações e lançamentos das produções cinematográficas contadas em sua autobiografia.

Interpreto os diálogos que tive com David Cardoso; os que observei em entrevistas arquivadas no seu arquivo pessoal, na autobiografia, em pesquisas, nos sites de notícias arquivadas na internet, além do diálogo com o público durante a celebração, como trocas (entrevistas) sempre ancoradas numa memória pública, “num patrimônio reconhecível” (Arfuch, 2010, p. 155). Para a autora esta postura ocorre frequentemente com pessoas notórias/celebridades no âmbito das entrevistas nos espaços biográficos. Trata-se daquilo que David Cardoso seleciona e reconhece como memória pública da sua biografia, reiterando-a a cada situação comunicativa que o insta a falar sobre sua história de vida.

Nesta pesquisa, denomino como entrevista toda conversa realizada durante a pesquisa com os interlocutores. Escolhi não fechá-la num roteiro - apenas quando me foi solicitado o envio de perguntas durante a busca de informações da trajetória do arquivo - ou determiná-la a sua ocorrência quando houvesse o início e término mediado por um aparelho de gravação. Por isso, exigia-se de mim um trabalho de memória e alguns tópicos fragmentados de temas e acontecimentos. Toda troca de palavras de um para o outro era uma situação comunicativa atrelada à entrevista, um jogo intersubjetivo no qual é possível pensar os sentidos da interação como compreende Arfuch (1995). Inspirada pelo pensamento bakhtiniano, Arfuch define gênero discursivo como um agrupamento que se forma de maneira heterogênea e em constante hibridação por um

processo de interdiscursividade social, em que há “a consideração do outro como figura determinante de toda interlocução” (Arfuch, 2010, p. 29). Numa situação de narrar uma história de vida, a construção de uma trajetória individual joga com os acentos valorativos de uma coletividade: “os valores em jogo serão indissociáveis da peculiar inscrição do sujeito em seu contexto socio-histórico e cultural – que inclusive pode assumir o caráter de uma época coletiva – tanto o atual, do momento enunciativo, como o que é objeto de rememoração” (Arfuch, 2010, p. 141).

A reflexão de Briggs (1986) em relação a entrevista na interface com a antropologia e a história, torna-se pertinente e em diálogo com as proposições de Arfuch (2010). Ao considerar a compreensão da entrevista, localizada numa contingência histórica, Briggs discute que elas produzem um diálogo entre o passado e o presente, num processo de seletividade da memória do passado num momento presente da entrevista:

Os entrevistados interpretam o significado do passado e do presente, incluindo a própria entrevista. Cada pergunta lhes traz a tarefa de pesquisar suas memórias para ver quais lembranças têm relação com a pergunta e, então, encaixar essas informações em um formulário que será visto como uma resposta à pergunta. As entrevistas de história oral são, portanto, relacionadas ao presente tão sistematicamente quanto ao passado (Briggs, 1986, p. 14).

Importante considerar que o contexto não é algo dado e estável, eles estão continuamente em negociação e renegociação no curso da interação entre entrevistado e entrevistador. Nesse sentido, Briggs considera que o entrevistador é coparticipante na construção do discurso. “Contexto são estruturas interpretativas que são construídas pelos participantes no decorrer do discurso” (Briggs, 1986, p. 12). Durante o percurso da pesquisa, da escrita entre os diálogos de entrevista e textos coloco-me como coparticipante, inscrevendo-me na narrativa, numa perspectiva que se aproxima com o que se denominou de etnobiografia, a narração do pesquisador em relação com o outro (sujeito/objeto de pesquisa) e a trajetória da pesquisa na constituição de uma qualidade produtiva dos discursos socioculturais, os quais se constituem simultaneamente, pelo discurso, pela linguagem e pela experiência. A etnobiografia implica uma dimensão meta-narrativa da etnografia: “o conceito afeta necessariamente não só o modo como tratamos as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoa” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 03).

Numa perspectiva comunicacional, trata-se de relações entre sujeitos *em e da* comunicação, que se constituem numa teia de relações entre os sujeitos sociais e do discurso; subjetividades que não antecedem à relação, elas se constituem em interação, por um embricamento do “movimento do social que se internaliza e conforma o texto; o texto que se externaliza e modifica o campo do social e da cultura” (França, 2006, p. 87). Coloco-me numa situação comunicativa de pesquisa em que o pesquisador procura estabelecer um diálogo permanente que atravessa o texto e constitui sua tensão. A narrativa a partir do campo, na proximidade e interação com o outro se sobressai à teoria e ao conceito. É quando o objeto de pesquisa se torna ‘outro’, o interlocutor do pesquisador: “aquele a quem ele se dirige em situação de campo e de quem ele fala em seu texto” (Amorim, 2004, p. 22). A relação dialógica com o outro da pesquisa não se constitui com a apropriação da palavra dos interlocutores para dar coerência/confirmar e responder as questões da análise. Há um esforço em atingir um diálogo autêntico, conforme propõe Buber (2009): um acontecimento fonético que se realiza face a face (do um-ao-outro) cujo sentido não se encontra nos atores separadamente, nem nos dois em conjunto, mas no jogo entre ambos (p. 92).

No entanto, na pesquisa das Ciências Humanas, a busca ao diálogo com o outro torna-se uma intenção que não se concretiza integralmente. Ao se pretender estudar o outro, o distanciamento que se exige para a produção do conhecimento configura-o como um estrangeiro. A relação do pesquisador e o objeto/sujeito de pesquisa é uma busca “do encontro e de seu fracasso, do diálogo e do seu equívoco se tece a produção de conhecimento em Ciências Humanas. Conhecimento que se constrói, portanto, no paradoxo e na vertigem” (Amorim, 2004, p. 32). A autora ressalta que conhecer é um trabalho da distância e da diferença; e essa busca ao encontro dos sujeitos para se distanciar se dá num território onde o subjetivo e objetivo se encontram, um “lugar de encontro entre o estranhamento e a humanidade comum” (Amorim, 2004, p. 69).

Neste fazer científico, narro e me inscrevo na escrita como um pesquisador inserido na cultura, na sociedade e na história, pois conforme Morin (2002), tanto sujeitos e objetos se interrelacionam e estão imersos nas reflexões sobre a filosofia e a moral da produção do conhecimento. Observo-me na interpretação de processos e relações de memória @cerca do arquivo, considerando-o não como um lugar a desvelar a verdade secreta e absoluta: um tesouro, mas como um processo que a cada ativação há novas interpretações (ketellar, 2018). Na ciência da comunicação, o processo e suas práticas constituem o conhecimento deste campo, produzido na interação cotidiana com

os objetos, meios e sujeitos *da* e *na* comunicação. Conforme Sodré (2014), a reflexão sobre o comunicacional não se restringe ao pensamento conceitual, dedutivo e sequencial, sem que se tenha conseguido elaborar uma “*práxis* (conceito e prática)” (p. 178). O sentido de comunicação aqui é pensado como a ideia de partilha, participar de algo, ou ‘pôr-se em comum’. De acordo com Sodré (2014) o ‘pôr-se em comum’ está associado com a interação, uma instância inerente à partilha comunicacional. Desse modo, questiona a ideia de pensar a comunicação como transmissão de mensagens por meio das tecnologias midiáticas. Trata-se de um processo relacionado à prática de relação, vínculo e reciprocidade. Numa perspectiva espaço-temporal, os sujeitos e os sentidos em comunicação partilham o comum em movimentos da história. Rêgo e Barbosa (2019) enfatizam que as ações, práticas e apreensões de sentido necessitam ser consideradas como resultados de processos históricos numa análise das narrativas comunicacionais. Sendo assim, segundo as autoras, os modos de comunicação se transfiguram em territórios tempo-espaciais, formando contextos comunicacionais relacionados diretamente aos modos como se operacionaliza o ser no tempo (Rêgo e Barbosa, 2019). Atribui-se à Comunicação como um campo de estudo que procura fazer a história do tempo presente, investigando o nosso próprio tempo com uma memória que nos constitui. Refere-se à análise do presente vivido como passado: “percebendo-o como algo que está passando e as diferenças que enseja em relação ao momento mais contemporâneo” (Barbosa, 2017, p. 107). A partir dessas reflexões, defendo nessa tese a tomada do arquivo pessoal numa perspectiva da comunicação, como ‘partilha do comum’ em atos de memória nas interações @cerca do arquivo, constituinte das subjetividades em relação às contingências socioculturais num presente ‘passando’ e ‘intensivo’ que conserva vestígios do passado permanecendo/diferenciando na eternidade.

O movimento interpretivo que faço considera os sentidos como dinâmicos no espaço-temporal, “constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e social da qual fazemos parte” (Hall, 2016, p. 22), ou seja, não é algo simplesmente a ser encontrado, mas também produzido por práticas que fazem objetos e sujeitos significarem numa polissemia da interação social. No manuseio dos documentos, muitos associados a mídias diversas (impressos de jornais, revistas, cartazes publicitários e produções cinematográficas), conversas mediadas por tecnologias de comunicação e informação e navegações (por notícias do passado, repositórios de pesquisas e plataformas de arquivos na internet) compreendo-me num fazer científico

que Jesús Martín-Barbero (2004) considera como a especificidade transdisciplinar do conhecimento comunicacional: o movimento permanente das ‘intertextualidades’ e ‘intermedialidades’. Este movimento alimenta os diferentes gêneros e as diferentes mídias, lugares de complexas tramas de resíduos e inovações, de anacronias e modernidades” (Martín-Barbero, 2004, p. 236) que ativam tradicionais e novas leituras sobre os fenômenos socioculturais, desterritorializando demarcações culturais como cultura erudita/ popular, tradicional/ moderno, estrangeiro/nacional e promovendo “hibridação de culturas e subculturas que dão lugar a identidades novas sem o apego às velhas territorialidades e percebidas desde temporalidades curtas e precárias” (Martín-Barbero, 2004, p. 239).

Percebo como os documentos, principalmente os midiáticos, são usados como tecnologias de memória, “assim como espelhos, retratos, inscrições diárias, roteiros escritos, cartões de aniversários e cartas, que substituem eventos passados, mas não esquecidos” (Rose, 2011, p. 250). Eles compõem mediações que ativam memórias na construção de uma história de vida; e faço uso deles para (re)constituir ou (re) construir sentidos e sujeitos num movimento de releitura espaço-temporal de repetição e inovação/diferença, ancorado numa memória de horizonte aberto. Para Sodré (2014) os recursos midiáticos também são recursos para a releitura ou redescritção, “um novo modo de inteligibilidade sinóptica capaz de pôr em situação de diálogo as várias possibilidades de pensamento” (p. 156). Para o autor, reler equivale a redescrever (ou reinterpretar) a fim de reavaliar valores na elaboração de um novo horizonte de (re) equilíbrio da consciência do sujeito em face de violências semiótica, sendo tal movimento constitutivo do campo científico da comunicação. Sodré argumenta ainda que o intérprete-redescritor é favorecido por uma sensibilidade aberta tanto à superação das barreiras disciplinares quanto a uma acuidade analítica, baseada num caminho metodológico no qual o trabalho do pensamento está voltado à ‘atividade’ em detrimento a “um discurso doutrinário, não raro, um quase religioso ‘culto’ meditativo à transcendência” (p. 163). Trata-se de uma analítica existencial, uma descrição fenomenológica dos modos de existir e agir no mundo. Sodré destaca Michel Foucault como um notável arqueólogo que redescreveu os campos da psicologia, da história da sociedade, da sexologia e da teoria do discurso desconstruindo o cultivo do transcendentalismo e redescrevendo na prática a filosofia oficial. A redescritção (releitura) é uma atividade arqueológica.

Inspiro-me à atividade de escavação do arqueólogo, que remove vestígios

soterrados devido à ação do tempo, e denomino o movimento de redescritção e etnográfico desta pesquisa como *escavações comunicacionais*, nas quais procuro mover e remover os sentidos sedimentados em relação ao fenômeno da pornochanchada por meio dos lugares de memória (biografia, autobiografia, arquivo pessoal e celebração) associados à David Cardoso, um dos expoentes que emergem neste fenômeno sociocultural. Entremeio e entrecruzo sentidos político-moral, alta cultura/ cultura popular, cena/obsceno; imaginários de um herói/anti-herói, masculino/feminino, a vilania/oprimido, o privilegiado/marginal, torturador/torturado(da), valores de objetos e subjetividades em comunicação, diálogos que não se definem por completo neste movimento de anacronias espaço-temporais.

É uma narrativa que procura a polifonia de vozes hegemônicas e emergentes no manuseio de um documento ao outro; de um diálogo do filme que desperta a busca de intertextualidades em pesquisas, notícias e obras literárias na internet; de personagem da ficção que encampam numa história heróica personagens marginalizados desde o ‘descobrimento/invasão’ do país: o indígena; pessoas marginalizadas no espaço cinematográfico da Boca do Lixo; a busca do conteúdo na íntegra de páginas avulsas e dispersas no arquivo pessoal doado; personagens que remetem a pessoas reais torturadas na ditadura militar. Uma escavação de histórias encontradas nas intertextualidades e intermedialidades de um fenômeno tabu e à margem de um valor cultural e moral/ético, problematizando as *políticas do obsceno*. Nesta narrativa, transito entre ora colocar em cena a prática da escavação contando histórias ora deixar na obscenidade, nas margens das notas de rodapé, o aprofundamento teórico, o que não negligencia seu efeito iluminador e de centralidade. Construo um agir interpretativo e etnográfico que procura reverberar na escrita a produção de um conhecimento comunicacional atrelado à *praxis*: entre a prática e a teoria.

Por uma perspectiva psicanalítica, Derrida (2001) traça uma discussão ensaística em busca da compreensão e conceito do arquivo. O autor enfatiza já no início das primeiras páginas o sentido de impressão - materializado pelos meios de comunicação - que possibilita a existência de um arquivo. Para o autor não há como falar da comunicação dos arquivos sem considerar o arquivo dos meios de comunicação (Derrida, 2001, p. 8). Ao defender o arquivo não apenas no âmbito da memória, mas também no campo da psicanálise – e aqui atribuímos à comunicação - ele se constitui por uma unicidade (consignação) de impressões em conservação a fim de destruição. É nesse paradoxo que se constitui o ‘mal do arquivo’ em que o desejo de conservação

existe por conta da iminente possibilidade de finitude e esquecimento: “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento” (Derrida, 2001, p. 32). O autor procura relacionar também o recalçamento em torno do arquivo não como gestos distintos; arquiva-se e recorda-se aquilo mesmo que recalamos. O recalque é uma dimensão de arquivamento do próprio arquivo. É possível também “recalcar o arquivo arquivando o recalque” (Derrida, 2001, p. 85). Assim, compreendo esse movimento associado às *políticas do obsceno* @cerca do arquivo pessoal de David Cardoso, num movimento de recalçamento de seu ‘arquivo marginal’ como possibilidade também de encontrar aquilo que se recalca.

Outra ideia que Derrida associa ao ato de arquivamento é a repetição, que não se restringe ao passado, mas também como uma experiência para o futuro. Entre o passado e o futuro há três presentes atuais - sendo possível relacionar à reflexão de pensar a comunicação como história do tempo passando: o presente passado, o presente presente e o presente futuro. É enfático ao dizer que “não há porvir sem repetição” (Derrida, 2001, p. 102). No arquivo, há a dimensão de uma verdade recalcada ou reprimida que, muitas vezes, resiste e retorna como uma verdade espectral do delírio e da obsessão. Para Derrida, vivemos o mal de arquivo, da sua perturbação dos sintomas mais leves à grandes tragédias de nossa história e da historiografia moderna: “de todos os revisionismos detestáveis às mais legítimas, necessárias e corajosas re-escrituras da história” (Derrida, 2001, p. 117). Nesta tese, redescrevo algumas perturbações de arquivo relacionadas às ‘obscenidades’ do tempo ‘passando’ e enredado, principalmente, à ditadura militar brasileira.

Para Derrida não há um conceito definido de arquivo, mas noções de impressões que articula “o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir. Em suma, tudo o que se liga ao saber, à memória e à promessa (Derrida, 2001, p. 45). Sugere pensar o arquivo não tão somente como memória ou busca pela origem, mas também como agir arqueológico, como ato de escavação: “dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 121).

Por meio do arquivo e suas impressões em objetos, comunico-me com as pessoas em seu entorno e o tempo do passado/presente/futuro durante o espaço-tempo das escavações: uma escavação de sentidos com os objetos e ser do tempo em arquivo. Procuro desenvolver uma escrita cuja narrativa evidencie o manuseio e a comunicação

com o arquivo como um ato de escavações de sentidos que perpassa o obsceno (política, sexualidade e moralidade) impresso nos documentos oficiais, pôsteres e rolos de filmes, notícias de jornais e cartas do arquivo pessoal do diretor, ator e cineasta David Cardoso. Arquivo, pesquisador, interlocutores e sujeito de pesquisa estão em condição de intersubjetividade, em que não há *eu* sem que haja o *tu*. Um texto que é sempre intertexto e resultante de uma escrita polifônica, procurando “fazer com que se ouçam todas as vozes juntas, como uma harmonia eterna de vozes distintas ou como uma discussão interminável” (Amorim, 2004, p. 141).

Esta escrita de escavações polifônicas se inspira ao que Barbosa (2020) propõe como uma escrita comunicacional, por exprimir implicações coletivas/históricas numa experiência individual na tentativa em captar a relação dialógica entre indivíduo, produto da história e, ao mesmo tempo, produtor da história. Articula-se a uma escrita comunicacional que põe em perspectiva sentidos e sentimentos, relatos de mundos desconhecidos e estranhos, de tempos passados, vividos e não vividos, mas que se encontram e se aproximam pela possibilidade que a comunicação instaura.

Uma das proximidades entre mim e David Cardoso é que nascemos na região do atual Estado de Mato Grosso do Sul e vivemos boa parte da infância e da adolescência na capital Campo Grande. Sonhávamos além das possibilidades oferecidas na região e seguimos para as grandes metrópoles. Ele, para estudar e trabalhar na intenção de realizar seu sonho de ser um astro do cinema e da televisão. Foi estudar Direito e trabalhava no Jornal Folha de São Paulo, onde contatos foram feitos. Largou o Direito e o jornal e logo se deu o início da concretização desse sonho, nas condições de possibilidade brasileira. No meu caso, já formado em jornalismo, fui chamado para tomar posse como jornalista concursado do Ministério da Saúde no Rio de Janeiro. Meu sonho era dar continuidade aos meus estudos, tornar-me mestre e doutor. O tempo vivido e histórico é o que nos diferencia. Ele viveu a ditadura e eu, acredito ainda viver num país democrático, mas percebendo aquele momento histórico como um eterno retorno. Os sonhos se cruzam em alguns aspectos e seguem caminhos diferentes em outros.

A minha proximidade com esta tese emerge na especialização em Comunicação e Imagem na PUC-RJ na qual desenvolvi uma monografia sobre o cineasta Eduardo Coutinho (Abib, 2016), já conhecedor de sua arte na graduação. Desde lá, a conversa e o diálogo me fascinavam. Procurei me aproximar teoricamente da área em que atuava: Comunicação e Saúde. Não hesitei em me inscrever no curso de especialização –

Comunicação e Saúde - que tinha como um dos coordenadores um professor que lecionava num preparatório para mestrado e doutorado, o qual cursei por um ano sem ter tido sucesso de aprovação nos processos seletivos que me inscrevi. Esse professor, Igor Sacramento, encantava os alunos pela dedicação e disposição ao estar em sala de aula. Eu dialogava com ele por gestos de cabeça compreensíveis e empolgados, sobretudo, com as explicações dos conceitos deleuzianos, que depois descobri que não era um dos seus autores preferidos. Nessa especialização, o professor Igor Sacramento passa a ser o meu orientador. Na monografia, segui com o Deleuze e me esforcei a compreender o conceito de arquivo de Foucault, articulando com outro campo proposto: o cinema e a história (Morettin, 2007). No mestrado, a Comunicação, a História, a Saúde e estudos de celebridades (*Celebrity Study*) atravessam minha dissertação ao analisar as narrativas biográficas do ator Reynaldo Gianecchini com o câncer (Abib, 2020), seguindo também discussões teóricas de gênero e sexualidade investidas anteriormente na monografia resultante da especialização Comunicação e Saúde (Abib, 2022), transitando de uma perspectiva do feminino para o masculino, o que me possibilitou compreender que estudos de gênero são eminentemente ‘relação’. No doutorado, apresentei um projeto que dava continuidade às questões de gênero sob uma perspectiva das masculinidades, com o objetivo de compreender, entre outras questões, as situações comunicacionais de homens que se encontram em bares e eventos específicos para conversarem sobre ‘ser homem’. A conversa e a relação continuam presentes.

Veio a pandemia de covid-19 que alterou as dinâmicas das aulas. Nos primeiros meses, numa das aulas *online* com a professora Marialva Barbosa, ela profetizava: a pandemia durará em média de dois a três anos e as pesquisas se alterarão nas temáticas e nos métodos. O distanciamento social e a espera de um futuro incerto de cura, produziu em mim impulsos nostálgicos. Senti saudade de casa - *homesickness* (Boym, 2001). Voltei a pensar sobre projetos que me ligavam a minha terra natal. Guardava na memória uma ideia de produzir um documentário com David Cardoso, o ‘Rei da Pornochanchada’. Em conversa com o orientador, alimentou-se essa ideia como uma proposta de tese. O que chamava e chama a minha atenção nele é esse movimento contínuo de se fazer lembrado para não ser esquecido, por sentimentos controversos e nostálgicos de um período repressor do país, mas que era a sua idade de ouro. Imagino que ele sente ‘um mal-estar no tempo’, expressão citada pela professora Ana Paula Goulart e enfatizada em suas aulas remotas da disciplina Mídia e Nostalgia durante mais

um semestre de pandemia.

O passado idealizado nos aproximou. Ele com a saudade de um tempo. Eu com a saudade de um lugar, que retornei durante a emergência sanitária junto às questões e orientações sobre a Comunicação e suas interfaces, da biografia, da sexualidade e gênero e o mais recente, do arquivo pessoal, para estranhar o familiar real e aparente a fim de manusear vestígios e escavar as impressões do arquivo naquilo que se procura, principalmente, recalcar; os jogos de memória de sensações repressivas, censórias e obscenas, sentimentos e gestos que insistem em retornar no presente e se projetar para o futuro.

Essa pesquisa é um manuseio dos sentidos nos limites do lícito e do ilícito, do revelado, do escondido e do segredo obsceno @cerca do arquivo pessoal e sua ativação, perpassando as produções do cinema pornochanchada, da ditadura militar e os modos de ser e narrar de um dos seus expoentes no ‘tempo passando’. Trata-se de pensar @cerca de um arquivo pessoal como reflexos de valores sociais, culturais e históricos (Hobbs, 2018) cujas narrativas entre interlocutores e sujeito desta pesquisa perseguem ambiguidades obscenas de um arquivo marginal cuja forma(ação) está atrelada a sentidos de ostracismo ou punição (Gallen, 2008). Sigo com as últimas linhas da minha dissertação a partir da reflexão de Rose (2011) sobre uma genealogia do sujeito que se dedica ao aparentemente marginal - pois é nele que se mostra a centralidade de um essencial fabricado – para defender a relevância política deste ato de escavar, encontrar, constatar e contestar sentidos e visões de mundo que inventamos para nós ao longo do tempo como possibilidade de nos inventar de forma diferente.

No capítulo 1, faço uma análise das pesquisas sobre a pornochanchada em atenção aos sentidos atribuídos ao respectivo termo; às recorrências dos objetos empíricos e perspectivas teóricas e aos sujeitos representados. Analiso as referências que tais pesquisas fazem de David Cardoso: frequentemente citado como um dos importantes expoentes da pornochanchada, mas pouco elegido na centralidade dos estudos. No início desta escavação, narro a minha busca em reconstituir a trajetória do arquivo pessoal doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), observando movimentos de dificuldades de respostas; itens que se perdem na numeração; vestígios que se encontram e transferências tardias que se realizam num arquivo que se constitui moralmente ambíguo e por isso marginal. Em tais arquivos, conforme Gallen (2008) o tabu pode se manifestar na sua forma organizativa e de acesso. No final do capítulo, narro um outro fazimento que fiz dos documentos durante

a ativação desta pesquisa. Já no capítulo 2, narro a experiência comunicacional com o arquivo pessoal doado ao Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul e com o cineasta David Cardoso como uma escavação de sentidos que se perdem num arquivo caótico, que vai se constituindo como uma escrita de diálogos inconclusivos, nos quais se descobrem ilusões; eclodem os contraditórios; sujeitos invisivelmente visíveis e uma perturbação geradora de um movimento de ‘correr’ no manuseio e em seu entorno para encontrar o que se esconde, num permanente sentimento de falta.

A partir do capítulo 3, narro a comemoração dos 60 anos de carreira de David Cardoso, que ocorreu entre os dias 19 a 23 de setembro de 2022 no Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul, e contou com uma (re) exposição de uma parte do arquivo doado e uma Mostra de exibição de filmes. No capítulo 3, articulo o acontecimento do primeiro dia (19/09) para refletir sobre o outro que também constitui o arquivo. Por meio da exibição do filme *Cainguangue* - entre a (re)exposição, o arquivo doado e as imagens do filme - perpasso pela representação idealizada, romântica e heroica dos povos indígenas, e encontro *obscenamente* os povos Xavantes; os que falam a língua cainguangue e os Guarani-Kaiowá, os quais permanecem se constituindo como seres-de-fronteira, atópicos e ‘de passagem’ nessas terras desde a colonização europeia. Ainda neste capítulo, narro sobre o conflito de terras entre colonos e posseiros, uma temática forte nas produções cinematográficas dos ciclos regionais em que David Cardoso atuou, produziu e dirigiu. Narro também minha busca por um filme que não entrou na programação, o *Caçada Sangrenta*, ativando minhas memórias e revelando um outro que compõe o arquivo pessoal de David Cardoso, um diretor considerado o marginal dos marginais, comprometido com a urbanidade periférica do Brasil, num regime militar que procurava a integração civilizatória do país.

Nos capítulos 4 e 5, discuto os sentidos de corpos de mulheres e homens mobilizando sedimentações voltadas à dualidade de corpo/alma; do prazer e sexo voltado ao masculino e do amor às mulheres; e quando corpo e alma se aliam por uma moral da ‘boa forma’. Manuseio sentidos entre o corpo feminino ao olhar masculino dominante e o corpo másculo para um olhar subterrâneo e obsceno feminino e gay. Na escrita, perambulo entre corpos, desejos desviantes e marginais que transitam nas cenas cinematográficas - públicas da Boca do Lixo, revelando a moral sobre os corpos como *políticas obscenas* a serem compreendidas em regimes autoritários - democráticos. Trata-se da escavação de histórias reprimidas e recalcadas nos espaços e num arquivo contraditório. Aproprio-me da reflexão de Jack Halberstam (2020) sobre narrativas de

vidas gay e lésbicas como escondidas da história e como ‘arquivo reprimido’; movimento-me @acerca do arquivo pessoal de David Cardoso a fim de escavar sentidos entre o herói salvador, rainha, princesa e narrativas ambíguas -controversas e cúmplices – “que tanto antes como hoje, conectam sexualidade e política” (p. 200).

Por fim, no capítulo 6, transito entre a ficção e a realidade reveladora dos métodos de tortura que emergiram na política ditatorial do país, uma verdade que se tenta recalcar por que destrói as ilusões sublimes da razão (Cultura) ou religiosas da natureza humana. Em consonância à Maria Rita Kehl, descrevo um viver na verdade do gozo/crime, que de maneira geral, a “sociedade, inimiga dessa verdade, tenta ocultar” (Kehl, 1996, p. 330). Uma verdade que converge as elaborações civilizatórias do Estado, da Medicina e da Justiça em insígnias da dor/prazer. Neste capítulo, entre escavações e obscenidades @cerca do arquivo pessoal de David Cardoso, interpreto um funcionamento sádico de destruição no poder de polícia - configurando o Outro como objeto- e um sentido moral cristão sobre um corpo sagrado e proibido ao prazer, como suspensão, denegando tais sistemas como possibilidade de reflexão de ‘partilha do comum’, desejos, vontades e perspectivas outras que possibilitem a vida.

Capítulo 1 A pornochanchada e David Cardoso: escavações sobre pesquisas e trajetória do arquivo pessoal

A questão é que ver expostos esses temas e assuntos (e num espaço de status como o campo intelectual e acadêmico) não parece certo, chega a ser pornográfico, é obsceno, é colocar na luz algo que não deveria estar ali, incomoda. Incomoda e é um problema. O problema dessas pesquisas é que elas fazem justamente (re)pensar esses preceitos, valores e normas.

Victor Hugo de Souza Barreto

1.1 O termo obsceno da pornochanchada: um país que insiste em não lidar com o seu passado

Há muitas controvérsias e ambiguidades em relação ao que foi e como se estuda as pornochanchadas. São entendidas como instrumentos que atendiam à ditadura pela alienação da sociedade, a fim de “desviar a atenção das perseguições políticas por meio da sacanagem” (Del Priore, 2023, p. 187) ou como incômodos à sociedade conservadora e tradicional defendida pelos governos militares, os quais justificavam sua existência para fazer valer os valores brasileiros patriarcais e o resgate da moral e dos bons costumes. No campo dos estudos das humanidades, o historiador Cláudio Bertolli Filho (2016) argumenta que a pornochanchada ainda permanece como um enigma nos territórios da crítica especializada e das iniciativas acadêmicas. Reconhece que as produções representavam muitos estigmas culturais - a mulata boazuda, o caipira inocente, a loira burra, o brasileiro malandro, o homossexual estereotipado – mas também podem ser (re)vistas como representações culturais, históricas e políticas da época: “entre a alienação e a rebeldia a pornochanchada cumpriu seu ciclo de existência, incorporando um jogo de revela-e-esconde semelhante ao que era empregado pelas vozes autoritárias” (Bertolli Filho, 2016, p. 36). Esse é um elemento que destaco na tese: a dinâmica das *políticas do obsceno* (revela e esconde) @cerca do arquivo pessoal de David Cardoso, que desenvolverei mais adiante. Apresento nos próximos parágrafos, os estudos acadêmicos sobre a pornochanchada e sobre David Cardoso.

Ao iniciar o trabalho de pesquisa sobre o Cinema da Boca, o pesquisador em cinema, Nuno Cesar Abreu, relata que encontrou pouco material em relação às pesquisas, estudos e reflexões sobre o assunto. Dos poucos estudos encontrados sobre a

pornochanchada, o tema era tratado com ironia e distanciamento, “com uma tendência a desqualificar os filmes, as pessoas e o processo” (Abreu, 2015, p. 10)⁶. Gomes (2017, p. 09) enfatiza que as comédias eróticas foram comumente relegadas “ao limbo dos estudos acadêmicos durante muito tempo”, mas observa um movimento de revisão dentro dos escritos historiográficos, como faz em sua pesquisa. A maioria dos estudos sobre esse fenômeno sociocultural são dissertações defendidas, em sua maioria, na área de conhecimento de Comunicação e de História e em algumas áreas de concentração como: comunicação audiovisual, cinema e antropologia sociocultural. A pesquisa foi feita pela barra de busca de dissertações e teses da Capes e no *google* acadêmico com o uso do descritor ‘Pornochanchada’⁷.

Tal descritor foi investigado como termo por alguns trabalhos. Oliveira (2016) vai buscar seu sentido em verbete de dicionários e encontra no Houaiss, edição de 2001, uma definição de que o termo se refere a um subgênero de filmes populares de baixíssima ou péssima qualidade conceitual, marcados por cenas de nudez, sexo explícito e humor escatológico. O autor argumenta que esta palavra ressoa no tempo e seu sentido é atribuído a algo que é mal feito ou imoral, transpondo o campo cinematográfico e a função de substantivo para adjetivo de maneira metafórica. Para exemplificar, destaca um excerto retirado do jornal O Estadão de São Paulo (2008) numa matéria de esportes: “além das críticas ao Palmeiras e seu treinador, o cartola bateu forte na Federação Paulista de Futebol e no campeonato estadual. É uma pornochanchada com enredo” (Oliveira, 2016, p. 18). Às vezes, quando passo pela sala ou quando a porta do meu quarto está aberta, ouço alguns comentários do meu pai sobre algumas cenas eróticas da novela à qual assiste: “esta novela está muito pornochanchada...”.

Já a pesquisa de Oliveira (2020) procura contribuir para o entendimento da invenção do termo e suas definições a partir dos principais agenciamentos e esferas de poder materializados em conteúdos diversos produzidos pela Censura estatal, o público de cinema paulistano, os desenhistas dos cartazes, roteiristas, produtores e críticos de

⁶ Essa referência é a edição mais recente de sua tese defendida em 2002.

⁷ Foram encontradas 18 dissertações e 7 teses no período compreendido de 2013 a 2021. A maioria dos trabalhos citados são os que estão autorizados para acesso aberto na íntegra principalmente pelos repositórios das universidades em que as pesquisas estão vinculadas. O levantamento foi feito até o dia 24/06/2022. No período do estudo, as pesquisas de Pozzo (2020), Ribeiro (2021) e Vasconcelos (2021) não estavam em acesso aberto nos repositórios universitários.

jornais. O autor afirma que o termo surge pela primeira vez na imprensa em 1974 e o número de menções se elevam ao longo da década; considera que para a mídia a pornochanchada era a antítese de um cinema pensado para o Brasil; para a Censura Federal o rótulo concentrou um sentido de cinema comercial e criticamente vazio e para os realizadores do cinema da Boca do Lixo o termo é atribuído a critérios considerados “mais eficientes para penetração no mercado” (Oliveira, 2020, p. 148). Para tais agentes, segundo o autor, os sentidos do termo pornochanchada passavam pela década de 1970 por distinções binárias, de proximidade e distanciamento a partir dos pares artístico/comercial, decente/vulgar, internacional/brasileiro. Nascimento (2015) afirma que no meio cinematográfico e na imprensa, o termo pornochanchada foi o mais citado na década de 1970, o que evidenciava a alegria de alguns públicos e a ira de alguns críticos. Por isso, o autor considera que tais produções cinematográficas não podem ser esquecidas diante das diversas intencionalidades e perspectivas políticas que as constituem, sustentando “economicamente boa fatia do mercado cinematográfico brasileiro na década de 1970 com produções em série e boa rentabilidade em termos de bilheteria” (Nascimento, 2015, p. 277).

No âmbito da imprensa, a pesquisa de Reis (2018) teve o objetivo de analisar os discursos produzidos por críticos cinematográficos referentes à pornochanchada em três jornais cariocas: Diário de Notícias, Jornal do Brasil e Movimento: Subúrbio Carioca, entre os anos de 1975 e 1979. Segundo a autora, o estudo demonstra a criação de discursos de distinção cultural entre movimentos cinematográficos ‘legítimos’ e ‘ilegítimos’. Observou-se que, para os críticos dos jornais, a pornochanchada ajudava a consolidar aspectos conservadores da nossa sociedade como o machismo, sexismo, vulgaridade do sexo e valores familiares ligados à tradição cristã, pois compartilhavam do pressuposto de que a arte (arte cinematográfica) deveria ser engajada. Reis (2018) considera que os discursos de distinção cultural entre os críticos e consumidores dos jornais e o público que ia ao cinema evidenciam desequilíbrios de acesso e distribuição desigual de bens porque as críticas cinematográficas privilegiavam os segmentos que compartilhavam uma ‘apreciação apropriada’ e por isso atuavam como “agente de exclusão” (Reis, 2018, p. 156).

A maioria das pesquisas privilegiam os filmes como objeto empírico, mas tomam diversos outros materiais para sustentar a análise, como documentos oficiais de censura, cartazes, roteiros dos filmes e notícias de jornais. No caso de Oliveira (2020), sua pesquisa se propõe a uma investigação histórica a partir de uma variedade de tipos

de fontes, “como cartazes de cinema, alvarás de funcionamento de salas exibidoras, catálogos com a programação de salas exibidoras divulgados em jornais, pareceres da Censura Federal, entrevistas com produtores, correspondências de espectadores e textos críticos veiculados na imprensa” (Oliveira, 2020, p. 10). Ao final da pesquisa, o autor faz uma análise do filme *História que nossas babás não contavam*, de 1979, produzido por Aníbal Massaini Neto e dirigido por Oswaldo de Oliveira.

Em relação aos filmes, a maioria dos trabalhos tomam-nos como fonte histórica e como “uma prática, produto e representação cultural, inseridos num interior do circuito comunicacional de diferentes contextos sociopolíticos” (Reis, 2018, p. 18). O autor Correa (2020) faz referência à Morettin (2011) - que por sua vez analisa a obra do historiador Marc Ferro - para contextualizar o cinema como objeto definitivamente incorporado ao fazer histórico. Já a autora Livia Amaral Cruz (2016), em diálogo com os autores Vanoye e Goliot-Lété (1994), compreende o filme como um produto cultural inscrito na história e relacionado à economia, à política e à arte.

Em sua pesquisa de tese, Almeida (2021) dialoga com a reflexão de Inimá Simões (2007) - um dos importantes pesquisadores da pornochanchada - na compreensão de que esta prática cinematográfica se mostra como um retrato de comportamentos nacionais e como uma expressão daquele período marcado por ambivalências relacionadas aos movimentos de liberação de costumes e revolução sexual que reverberavam no mundo, mas que no âmbito nacional se configurava à uma sociedade conservadora e a um país que passava sob um regime político autoritário. A partir deste aspecto, Almeida (2021) procura analisar uma série de sentidos sobre a realidade sociopolítica do Brasil durante o período da ditadura civil-militar por meio da pornochanchada. Esta perspectiva é o caminho de análise também de Chaves Filho (2016), cuja dissertação procura compreender as materialidades fílmicas da pornochanchada e dos sujeitos nela encontrados como uma forma de reconstituir a história do Brasil, ajudando a nos situar nela e “encontrar possíveis saída para a angustiante pergunta kantiana: quem somos nós?” (Chaves Filho, 2016, p. 09). Retorno a tese de Almeida (2021). Este autor defende, por meio da análise de alguns filmes considerados como pornochanchada, o conceito ‘política do cotidiano’, no qual se articula teoria e objeto empírico e onde o autor enxerga seus principais aspectos: a violência, o preconceito, o poder e a revolta, a conciliação e talvez o mais ativo deles, o deboche. Almeida (2021, p.187) afirma que tais aspectos “estão relacionados à ambiguidade da pornochanchada e de um país que insiste em não lidar com o próprio

passado”.

As perspectivas teórico-metodológicas adotadas pelas pesquisas associam os principais sentidos sedimentados sobre a pornochanchada às teorias relacionadas principalmente à paródia e ao poder e sexo. No estudo de Ferreira (2015) e Oliveira (2016) analisa-se o elemento paródico que caracteriza tais produções. Ferreira (2015) aborda a prática de adaptação da literatura brasileira pelo cinema brasileiro, particularmente na obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. O autor considera que este cineasta desenvolve uma reelaboração antropofágica dos contos literários de Dalton Trevisan no interior de uma prática cinematográfica da pornochanchada, no filme *Guerra Conjugal* (1975). Já em sua tese, Oliveira (2016) toma seus objetos empíricos – três filmes considerados como paródia - sob a perspectiva bakhtiniana - a fim de compreender a construção estilístico-composicional, os discursos carnavalizados nas pornochanchadas e os cristalizados sobre tais produções marginalizadas “por vozes hegemônicas daqueles que fazem (iam) cultura no nosso país” (p. 22). Faz referência à Ribeiro e Sacramento (2010) no que se refere às concepções e análise dialógica da linguagem e do discurso a partir do pensamento bakhtiniano. O autor considera que as obras fílmicas analisadas, manifestam-se vozes sobre os papéis sociais e sexuais a serem desempenhados por homens e mulheres numa sociedade conservadora, mas também “vozes reprodutoras de posicionamentos advindos da revolução sexual, em voga no Brasil, na década de 1970, as quais defendiam novos papéis sociais a serem desempenhados por homens e, principalmente, pelas mulheres” (Oliveira, 2016, p. 252).

As perspectivas sobre o erotismo, pornografia, censura e poder também são recorrentes nas pesquisas. A maioria dos estudos perpassam as reflexões foucaultianas sobre sexo e poder. Lamas (2013) parte das formas do poder sobre a sexualidade ao longo da história do Ocidente para analisar cinco filmes produzidos na Boca do Lixo e seus respectivos processos censórios. Interessante notar que o autor trata, ao longo da pesquisa, de dois sentidos de censura: Censura (com c maiúsculo), em referência à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão federal subordinado ao Ministério da Justiça e que era responsável pela censura aos meios de comunicação e às artes; e a censura (com c minúsculo) fazendo referência à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição que nem sempre partem do poder público. Desta maneira, os processos censórios são compreendidos como um fenômeno mais amplo, “que diz respeito, entre outros aspectos, à dialética relação entre subjetividade e cultura” (Lamas, 2013, p. 12). O autor observa que algumas práticas sexuais, como sexo

anal, oral e grupal foram tratados pelos documentos censórios, em diálogo com a cultura conservadora, como perversões e, desta maneira, manifesta-se uma norma disciplinadora dos corpos, dos prazeres e dos desejos.

1.2 O Outro sob o olhar masculino para o homem de classe baixa

A maioria das pesquisas enunciam um sentido bastante sedimentado em relação à pornochanchada e o corpo feminino. Cruz (2016, p. 166) partiu do pressuposto de que estes filmes perpetuam estereótipos e preconceitos na intenção de “analisar os filmes e seus personagens com um olhar crítico para poder confirmar a ideia pré-concebida que já tinha da cinematografia” e por isso conclui que as pornochanchadas e seus personagens representam um espelho da própria construção social brasileira: machista, preconceituosa e conservadora. A autora faz referência a Flávia Seligman, uma das primeiras e importantes pesquisadoras sobre a pornochanchada, para discutir sobre o papel da mulher nessas produções. Em diálogo com a tese de Seligman (2000), a autora cita a pesquisadora e enfatiza seu argumento de que nos filmes as narrativas expressavam a mulher que traía como sem dignidade e moral, sendo castigada no fim da história. Já a mulher honesta, mesmo sendo enganada, acaba bem e casada. Cruz (2016) também dialoga com a teórica feminista Mulvey (1989), que compreende a figura feminina no cinema dominante como um objeto sexual, sendo contemplada pelos personagens masculinos e pelos espectadores – em sua maioria homens, que se identificam com “o protagonista masculino e o homem que é o controlador da ação na tela ao olhar erótico” (Cruz, 2016, p. 167). Mesmo que não tenha sido um pressuposto de sua pesquisa e por isso não demonstrado, a autora ainda faz uma consideração concernente ao movimento feminista que havia tomado força no país durante o ciclo da pornochanchada, levando a crer que, “por mais que seus realizadores não tivessem uma preocupação social ao realizarem seus trabalhos, os discursos presentes na época chegavam a influenciar esse universo” (Cruz, 2016, p. 170).

Em sua pesquisa de dissertação, a autora Luísa Girardi (2018) procura desestabilizar o que denomina como pornochanchada convencional, em que as personagens femininas típicas são a virgem, a desquitada e/ou viúva (mulheres maduras e experientes que não podem ficar sem sexo, a mulher mobília (que estão nas cenas para serem observadas, as prostitutas e a milionária insaciável; e a ideia de que o público consumidor é o homem adulto de baixa renda e, por isso a direção se restringe ao

homem. A autora analisa o lugar de autoria e da experiência feminina de filmes produzidos no período da ditadura militar, analisando dois filmes, mas o que me interessa especificamente é o filme de Teresa Trautman *Os Homens que Eu Tive* (1973) por que a autora considera sua prática cinematográfica como pornochanchada. Girardi analisa o filme a partir da personagem principal Pity devido ao seu comportamento não convencional, como representações de amizade, parceria e relacionamento afetivo entre mulheres e cenas de orgasmos femininos, que segundo a autora, são extremamente raras na pornochanchada. A autora considera que por conta do comportamento não convencional de Pity, o filme foi totalmente interditado pela censura durante sete anos, mesmo que não haja nenhuma crítica ao regime ditatorial. Em diálogo com Eunice Gutman, uma das cineastas entrevistadas por Jean-Claude Bernardet no *Jornal Movimento*, em artigo intitulado ‘Cinema de homem para homem’ (1975), conforme enuncia na pesquisa, a autora afirma que, “mesmo tratando-se de uma pornochanchada, *Os Homens que Eu Tive* dá importância às mulheres, o que rompe com o cinema masculino de homens para homens” (Girardi, 2018, p. 141).

Já na pesquisa de tese de Jairo Nascimento (2015), o autor analisa as imagens e representações, na perspectiva da sexualidade e estereótipos raciais, das mulheres negras e dos homens negros construídos em filmes da pornochanchada e em cartazes sobre tais filmes. O autor identifica que as categorias mais presentes nos filmes analisados estão ‘a mulata boazuda ou sexy’ e o ‘negro viril sensual’. Assim, os filmes evidenciam o imaginário social de boa parte dos brasileiros, “de que as pessoas negras carregam a ‘marca’ do desejo e da sensualidade em seus corpos, que são da cor do pecado” (Nascimento, 2015, p. 275). O autor é enfático ao longo do estudo de produzir um desvelamento do contexto político brasileiro e da emergência da pornochanchada e por isso, retira da *obscenidade* e mobiliza os sentidos sedimentados de que a pornochanchada não dizia sobre a realidade brasileira, cujas produções foram criadas pelos militares para alienar a população. Nascimento (2015) considera que o assunto deve ser revisitado e continuamente debatido.

De modo a ampliar a perspectiva e não restringir a discussão das relações raciais às representações do cinema pornochanchada, o autor destaca que o silêncio e a ausência do negro ocorrem em outros momentos e ciclos da história do cinema brasileiro, relegando às pessoas negras os papéis secundários e desta maneira revela a mentalidade de uma sociedade. Evidencia uma contradição de que a pornochanchada, mesmo persistente às visões limitadas e preconceituosas das pessoas negras, possibilitou

uma aparição razoável de atores negros e atrizes negras, ao longo da década de 1970, em papéis como protagonistas ou personagens secundários, mas importantes dentro do enredo, especialmente as atrizes, que “conseguiram acesso ao mercado editorial de revistas e à televisão, chegando a atuar em algumas novelas” (Nascimento, 2015, p. 277).

Lembro-me neste instante da indicação de um filme feita pelo professor Eduardo Morettin na qualificação desta pesquisa⁸. O filme é *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975)⁹, dirigido por um diretor negro, Waldir Onofre⁹. O filme é analisado por Seligman (2000), mais especificamente no que se refere às narrativas sobre as mulheres suburbanas que praticam o adultério. A autora tece críticas quanto a representação do subúrbio carioca, região de Campo Grande, por meio da presença de figurantes consideradas feias, aleijadas e burlescas: “este filme apresenta uma diferença estética, marcando e discriminando moradores da zona sul e da zona norte da cidade do Rio de Janeiro” (Seligman, 2000, p. 197). Esta representação ressoa diferente agora. As imagens das pessoas suburbanas adquirem um sentido de mais realidade e afirmação diante de restritas representações de beleza; e como uma ressonância dialógica a isso, minha memória traz à tona o clipe da cantora pop Anitta, *Girl from Rio*, lançado em 2021.

Na *obscenidade* e na ausência das análises sobre o filme de Waldir Onofre na perspectiva da denominada ‘porno-chanchada’, a voz do personagem Saul, em diálogo com a protagonista Ritinha - após a declamação de um texto de Shakespeare - evoca uma crítica às restritas representações dos homens negros no instante em que Ritinha levanta a possibilidade de Saul investir na carreira de ator:

⁸ O exame de qualificação desta pesquisa ocorreu no dia 04 de novembro de 2022 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além do professor Eduardo Morettin (USP), compuseram a banca as professoras Ana Paula Goulart (UFRJ) e Luciana Heymann (Fiocruz).

⁹ Este ator e cineasta começou a trabalhar desde criança, como serralheiro e ferreiro. Fez um curso técnico de rádio e televisão, passando a viver dos consertos em aparelhos eletrônicos. Conseguiu juntar algum dinheiro, com o qual passou a fazer um curso de interpretação por correspondência. Em 1953, descobriu o curso de interpretação de Berliet Junior, produtor da Rádio Nacional. Três anos depois matriculou-se no Conservatório Nacional de Teatro, onde estudou até 1960. Estreou profissionalmente no teatro com uma montagem de ‘O Contato’, drama americano encenado em 1960. Protagonizou o episódio ‘Zé da Cachorra’, incluído no longa ‘Cinco Vezes Favela’. Manteve a carreira como ator de cinema, marcado pelos papéis de vilão. Onofre passa a se expressar também realizando os próprios filmes. O primeiro foi ‘As Aventuras Amorosas de um Padeiro’, uma comédia de costumes sobre a vida suburbana que também abordava o tema do racismo. Produzido por Nelson Pereira dos Santos, foi o único longa dirigido por Onofre. O filme ganhou o Kikito de Ouro no Festival de Gramado de 1976.

Saul: Você acha que eles deixariam eu fazer Hamlet?
 Ritinha: mas como se tem negro em todas as profissões?
 Saul: É isso aí, eu por exemplo, conheço negro prefeito, padre, intelectual, serviçal e marginal.

Outra identidade social frequentemente discutida sobre a pornochanchada diz respeito à homossexualidade. Em sua tese, Rocha (2019) analisa deslocamentos das representações de sexo e gênero, especificamente no que se refere à homossexualidade masculina, traçando um panorama histórico de comparação das pornochanchadas das décadas de 1960 e 1970 aos filmes contemporâneos, principalmente do filme *Madame Satã*, de Karin Ainouz, considerado na pesquisa como um dos pioneiros do que poderia ser chamado *Queer Brasileiro*. Em diálogo com Moreno (2001), Rocha (2019) afirma que os homossexuais no cinema brasileiro foram frequentemente personificados como pessoas alienadas politicamente, de classe baixa, subempregadas e ligadas à marginalidade; com comportamentos afeminados, tendenciosos à solidão e incapazes de estabelecerem uma relação monogâmica. Na pornochanchada, o autor percebe que os personagens homossexuais estão relegados também à situação de paródia, comicidade e menosprezo, conforme uma sociedade de dominância heterossexual e patriarcal. Rocha (2019) destaca ainda que a epidemia da aids reforçou representações preconceituosas no cinema de homossexuais e pessoas que praticam uma sexualidade considerada desviante à norma estabelecida. No entanto, o autor considera que, a epidemia, permanentemente associada aos gays, promoveu uma reação da comunidade na orientação sobre a prevenção e cuidados às pessoas infectadas, possibilitando “o crescimento de movimentos gays e a sua ‘naturalização’ na televisão, no cinema, nos jornais e em outros meios de comunicação de massa” (Rocha, 2019, p. 101).

Um sentido estável relacionado à pornochanchada é a consideração de que ela estava voltada em sua grande maioria para o público masculino pobre, pois se reconhecia, se identificava e desejava ser como os protagonistas masculinos, os quais incorporavam ideias de vencedor, conquistador, de corpo esbelto e viril. Em sua pesquisa, Correa (2020) faz uma analogia dessa personificação com as representações da sociedade da década de 1970 por meio da dicotomia virilidade – fragilidade; força-submissão - os ideais de fragilidade e submissão estavam associados às mulheres. Essas personificações de ideais eram a tônica e a representação de um Brasil preparado para o ‘milagre econômico’ da década de 1970” (Correa, 2020, p. 73). Conforme o autor, David Cardoso foi o ator que mais representou o estereótipo ‘machão’ na

pornochanchada, sendo considerado o maior galã e símbolo sexual brasileiro na década de 1970: “o ator e diretor representava em seus filmes o homem ‘macho’ com corpo perfeito e infalível sexualmente, sempre tratando a mulher como uma presa em suas conquistas” (p. 66). No entanto, alguns trabalhos movimentam o sentido e evidenciam ambiguidades da figura do ‘machão’. A pesquisa de Ferreira (2015), na análise da obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, demonstra um esvaziamento deste estereótipo no filme *Guerra Conjugal* (1975). Mais especificamente sobre David Cardoso, Lamas (2013) percebe que em vários filmes do ator, produtor e cineasta se repete a contemplação de seu corpo nu ao lado de atrizes, sendo também recorrentes os planos e as fotos de divulgação que mostram David e atrizes ajoelhadas, frequentemente, evidenciando suas formas e seus músculos. Para o autor, esta exposição de David Cardoso “parece oscilar na ambiguidade de um corpo que é exposto para atrair bilheteria” (Lamas, 2013, p. 67).

1.3 O herói David Cardoso e seus filmes de aventura

A maioria das pesquisas fazem referência à David Cardoso seja como ator, produtor e cineasta de filmes da pornochanchada. Lamas (2013), Castro (2014), Trunk (2018) e Almeida (2021) fazem referência aos filmes produzidos pela DaCar produções cinematográficas *Noite das Taras* (1980) e *Noite das Taras II* (1982), os quais David Cardoso produziu, atuou e foi um dos diretores¹⁰. Os autores destacam o sucesso de bilheteria destes filmes e os consideram como uma das produções de passagem no ciclo da pornochanchada. Para Almeida (2021), os filmes exemplificam uma guinada dramática da pornochanchada em seus últimos anos de existência, substituindo o humor por “tramas mais sombrias e uma abordagem do erotismo com maior presença de nudez e de simulação de sexo” (p. 57). Lamas (2013) destaca que o filme foi “considerado, na época, o limiar da pornochanchada com o sexo explícito” (p. 155). Este autor também analisa o filme *Amadas e Violentadas* (1976), assim como a pesquisa de Cruz (2016) e Chaves Filho (2016). O autor e a autora dissertam sobre a movimentação dos estereótipos do corpo feminino, analisando a conformação à norma; e penalizações - diante de um ideal feminino voltado ao casamento e à virgindade - a uma liberdade

¹⁰ Alguns filmes da pornochanchada eram produzidos em episódios, como é caso deste filme, constituído em três episódios, sendo que cada um teve um diretor: David Cardoso, Ody Fraga e John Doo. O filme também teve uma continuidade: *A Noite das Taras II* (1982).

sexual voltada à independência e ao prazer, mais especificamente em Chaves Filho (2016). Cruz (2016) considera que a narrativa do filme tem como tema principal a impotência masculina em que as personagens femininas, interpretadas por mulheres ativas e independentes, “são a força motriz da trama” (p. 108). A tese de Almeida (2021) faz referência aos filmes ‘*19 Mulheres e 1 homem* (1977)’ e ‘*As seis mulheres de Adão* (1982), produzidos também pela DaCar produções cinematográficas.

Em seu estudo, em diálogo com Xavier (2001), Wesley Pereira de Castro (2014) compreende a dimensão autoral, principalmente dos cineastas da pornochanchada, em relação às tensões, modos de produção, contexto cultural e político de um determinado período. Nesse sentido, o autor considera David Cardoso como um dos mais exitosos recordistas de bilheteria da Boca do Lixo. Embora não sendo um ‘intelectual’, seus filmes são paradigmáticos em ousadas temáticas que driblavam a “censura titubeante”, expondo de forma narcísica seu próprio pênis em filmes, o que era proibido naquela época¹¹. Conforme ainda o autor, tais produções também elucidam um período de emergência dos movimentos de liberação sexual e a reabertura democrática de 1985, quando se encerra o ciclo da pornochanchada devido ao aumento da demanda do público por filmes com sexo explícito, destacando obras em que David Cardoso protagonizou, roteirizou e produziu, como ‘*A Noite das Taras*’ (1980), ‘*As seis mulheres de Adão* (1982)’ e ‘*a Freira e a Tortura* (1983). O autor considera que “a obra de David Cardoso merece ser cuidadosamente estudada por pesquisadores do cinema brasileiro, retirando-a da zona de rotulação depreciativa generalizante a que esteve academicamente confinada até então” (p. 93).

Batizado como José Darcy Cardoso, David Cardoso ficou conhecido e marcado em sua trajetória artística como o Rei da Pornochanchada. Nasceu no município de Maracaju, interior do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1943, antes da divisão do Estado de Mato Grosso. Foi criado na capital Campo Grande até o ensino médio e mudou-se para São Paulo para estudar Direito. Trabalhava na Folha de São Paulo, onde estabeleceu contatos para dar início em seu primeiro sonho: ser ator de cinema. David Cardoso inicia no Cinema como produtor e continuísta de filmes de Mazzaropi¹². Na década de 1960, trabalhou como ator, simultaneamente, em alguns filmes, como

¹¹ Houve uma polêmica em que David Cardoso teria mostrado seu pênis no filme *As seis mulheres de Adão*. No entanto, David Cardoso declarou que o pênis era de borracha. Esta história ficou num dilema.

¹² Amácio Mazzaropi (1812-1981) foi um ator, humorista, cantor e cineasta brasileiro. Considerado o maior comico do cinema brasileiro, é o único artista que ficou milionário fazendo filmes no país. Suas produções foram fenômeno de público por mais de três décadas.

assistente de produção e direção com importantes diretores da época. Ganha destaque após protagonizar o par romântico com Sônia Braga - iniciando a carreira na época – no filme *A moreninha* (1970), de Glauro M. Laurelli (adaptação da obra literária de Joaquim Manoel de Macedo). Em 1973, David Cardoso investe na carreira de produtor e cria a DaCar produções cinematográficas. Alguns filmes de maior sucesso e bilheteria produzidos pela DaCar foram: *A ilha do desejo*, *Amadas e Violentadas*, *Possuídos pelo pecado* e *19 mulheres e 1 homem*. Em sua autobiografia, o cineasta conta que o filme *19 mulheres e 1 homem* foi destaque no jornal Folha de São Paulo devido ao seu faturamento ter batido recordes de público, “colocando 4. 500 pessoas num só dia num único cinema” (Cardoso, 2006, p. 97)¹³.

Com grande reconhecimento da mídia pela atuação na pornochanchada, o produtor, ator e diretor defendia que o sucesso se devia em fazer “filme mais forte que o anterior, mas com o cuidado de não mexer em nada que pudesse abalar a sociedade, nada de tóxicos nem política” (Cardoso, 2006, p. 99). Ainda em sua autobiografia, David Cardoso destaca um perfil dele construído por um jornalista para uma reportagem, publicada na revista Playboy, como ele menciona. “[Nã]o tem talento, nem estudo, e faz filmes que dão dinheiro. Mas sabe que não será lembrado por nenhum dos filmes que fez” (Cardoso, 2006, p. 124). No capítulo em que se narra os momentos de grande sucesso dos seus filmes, o cineasta e produtor faz um balanço deste período: “[ao] todo, participei de cerca de oitenta produções entre longas-metragens, documentários e filmes institucionais, sendo mais de trinta na DaCar, com uma particularidade: ninguém nunca gostou dos meus filmes, só o público” (Cardoso, 2006, p. 134).

Os filmes produzidos na Boca do Lixo, e particularmente, os filmes de aventura de David Cardoso, conforme Abreu (2016), são tentativas de produzir um espetáculo à maneira dos filmes de ação norte-americanos. Devido à pouca qualidade, os críticos consideram que não há credibilidade e a verossimilhança é forçada: “a representação ‘realista’ da violência nos filmes de ação, no cinema brasileiro, revelaria toda a natureza de nosso subdesenvolvimento audiovisual. Resta uma ‘espetacularidade pobre.’” (Abreu, 2015, p. 69). Este autor avalia David Cardoso como uma *persona* na qual se

¹³ De acordo com a listagem de filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores entre os anos de 1970 a 2021 da Agência Nacional do Cinema (Ancine), o filme estreado em março de 1977, mesmo ano de lançamento, teve 1.018.727 espectadores.

confundem ator e personagem, além de não descuidar do seu papel de empresário com várias jogadas de *marketing*. Assim, promovia, ao mesmo tempo, o filme como negócio e sua figura de astro-produtor: “David Cardoso é o exemplo bem-sucedido da construção de um sistema de estrelismo masculino apoiado na própria imagem, um tipo atlético com corpo modelado, cercado por belas mulheres seminuas” (Abreu, 2016, p. 94). Os personagens funcionaram como um vetor onde se misturam a figura pessoal e a imagem pública na construção de um tipo de herói da mitologia do cinema.

Na biografia escrita pelo jornalista Alfredo Sternheim (2004), o autor entende a personalidade histórica David Cardoso como “aqueles nomes que jamais ganharam algum realce no registro histórico e nos textos dos estudiosos” (Sternheim, 2004, p. 11), pois trata-se daqueles cineastas que se propuseram a fazer filmes para o consumo popular. Por ter se dedicado ao cinema pornochanchada, sua filmografia fica cristalizada pelo estigma que permanece no tempo em relação às produções marginais do cinema da Boca de Lixo: “qualquer reportagem ao seu respeito, fatalmente traz o subtítulo ‘O rei da Pornochanchada’” (Sternheim, 2004, p. 12). Na dissertação de Santos (2009), o autor faz uma análise de um dos filmes de David Cardoso voltada à presença de travestis no cinema da Boca de Lixo. Santos destaca alguns aspectos da biografia do cineasta para compreender a obra analisada. Concorde, conforme Abreu (2015), sobre a influência da trajetória biográfica do ator, produtor e cineasta em suas narrativas fílmicas, como a constância das paisagens pantaneiras sul-mato-grossenses, a vida no interior e os dilemas entre as cidades interioranas e metrópoles.

O autor sugere que a análise da biografia (2004) e autobiografia (2006) “são fundamentais para compreender a própria dinâmica da Boca de Lixo que em muitos momentos se confunde com a própria história de vida do ator” (Santos, 2019, p. 67). Sua trajetória é sintomática do *modus operandi* do cinema marginal Boca de Lixo, por ter passado por várias posições da produção cinematográfica: de cargos mais técnicos como o de continuísta, assistente de direção, diretor de produção e diretor até o papel de galã do cinema nacional, exercido por ele durante as décadas 1970 e 1980. Assim, David Cardoso se insere à reflexão de personagem-ator no cinema brasileiro, em que o personagem dá visibilidade ao ator não apenas pelos textos fílmicos, “mas também, e sobretudo, para-fílmicos: jornalismo e publicidade” (Maciel Guimarães e De Oliveira, 2019, p. 124). Há um movimento em que “o ator cria o personagem, o ator torna-se uma estrela e o personagem ‘alimenta’ a *persona* cinematográfica de ambos” (Maciel Guimarães, 2012, p. 140).

Alguns trabalhos acadêmicos atravessam pontualmente a uma análise de personagens representados nos filmes por David Cardoso, como na dissertação de Oliveira Júnior (2019) que propõe uma análise fílmica estabelecendo articulações com os estudos de masculinidades e a representação da figura do ‘machão conquistador’, característica frequentemente associada às produções da pornochanchada. Em sua análise, o autor procura perceber instabilidade e tensionamento da masculinidade. Já na tese de Silva (2017), um dos objetos de análise é a edição da revista *G Magazine* de 1999 que apresenta o ensaio fotográfico nu de David Cardoso. O trabalho discute as dizibilidades e visibilidades em textos sobre homossexuais velhos em três principais revistas voltadas ao público gay no Brasil durante o período de 1978 a 2013. Em sua autobiografia, David Cardoso (2006) enfatiza que posou para quitar dívidas judiciais e acabou se tornando o único homem com mais de 55 anos a fazer nu para a revista, sendo o quarto melhor colocado em vendas até aquela data. O trabalho acadêmico em que o cineasta e suas produções ocupam centralidade na análise é a dissertação de Jesus (2016). A autora demonstra o contexto sociopolítico e cultural a partir do estudo de dois filmes gravados em Mato Grosso do Sul (antigo Mato Grosso) – *Desejo Selvagem* (1979) e *19 Mulheres e 1 Homem* (1977) – por meio de pareceres emitidos pelos órgãos censores, manchetes de jornais e revistas. A pesquisa traça um panorama da pornochanchada por meio da relação do diretor e sua obra com o período ditatorial e o seu estado de origem, como herança e vestígios de um momento histórico no país.

A partir de uma revisão dos estudos sobre a pornochanchada e sobre o ator, produtor e cineasta David Cardoso - que irei retomar ao longo desta escrita – e os quais enfatizam pontualmente os movimentos biográficos em seus filmes e as dinâmicas da política e sexualidade da pornochanchada por meio deles, proponho nesta pesquisa a construção de memórias e celebrações @cerca do arquivo pessoal doado por David Cardoso à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e sob a guarda do Museu da Imagem e do Som, pertencente à própria fundação. A pesquisa parte das dimensões regionais, como o único trabalho acadêmico citado anteriormente em que o cineasta perpassa como tema central da pesquisa, mas procura também mobilizar os sentidos, as ambiguidades da pornochanchada e as condições socioculturais emergentes na época por meio do seu arquivo. Não há nenhum estudo sobre o arquivo pessoal de David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, e o interesse por ele foi despertado por entrevistas e notícias que revelam ações de arquivamento do cineasta junto a relações saudosistas com o passado, do seu tempo áureo.

1.4 A biografia de um arquivo moralmente ambíguo: marginal

Neste instante, escrevo as *escavações comunicacionais* sobre a trajetória biográfica do arquivo doado por David Cardoso à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, descrevendo os sentidos de que os documentos não são inertes e mudos, estão em movimento no tempo e são animados por intermédio das pessoas e suas palavras. Os meandros, desvios e atrasos das informações sobre os documentos revelam uma trajetória do arquivo como moralmente ambíguo (Appadurai, 2008)¹⁴. Conserva-se nos movimentos dos documentos uma dinâmica de atrasos de respostas. A descrição parte de perguntas que Kopytoff (2008) considera pertinente ao fazer a biografia de uma coisa – aqui faço a apropriação para os documentos – como: “de onde vêm a coisa?, e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui? E qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa?” (p. 92). A partir das respostas, conto uma história das várias singularizações, classificações e reclassificações dos documentos, “num mundo incerto de categorias cuja importância se desloca com qualquer mudança de contexto. Tal como ocorre com as pessoas, o drama aqui reside nas incertezas da valoração e da identidade” (Appadurai, 2008, p. 121).

Em relação à perspectiva teórica sobre arquivos pessoais, a descrição de escavação subsequente demonstra a não equivalência da trajetória pessoal de David Cardoso com o seu arquivo, pois este não conseguirá expressar a duração e a plena vivência do titular, mas também porque “o processo de seleção e ordenamento dos documentos é muitas vezes um empreendimento coletivo” (Heymann, 2005, p. 47). Conforme a autora, a instituição e seus funcionários são também agentes de mediação entre o passado materializado nos documentos e a ação política no presente que decorre da preservação (ou não) do arquivo. Por isso, considera que o arquivo pessoal se constitui de ordens e de “fazimentos” múltiplos.

No decorrer desta escrita, descrevo a trajetória de organização feita por funcionários e a instituição, e ao fim, um refazimento de rearranjo feito por mim a partir

¹⁴ Nesta obra organizada por Arjun Appadurai, a mercadoria, ou as coisas, são tratadas pelas dinâmicas de trocas e de valores culturais, indo além da categoria marxista de mercadoria, dominada pela perspectiva de produção no âmbito de valor monetário. Concentra-se assim na dinâmica de trocas culturais. Por isso, as coisas são codificadas pelas pessoas por meio de significações e suas movimentações elucidam contextualizações socioculturais. Quando as coisas são desviadas repetidas vezes e são transferidas de diversas maneiras, segundo o autor, tal dinâmica traz à tona os embargos políticos e morais em que as histórias de reivindicação e contra-reivindicação dessas coisas são difíceis de julgar.

de uma transformação dos documentos em arquivos digitais¹⁵. A busca de informações para (re)constituir a trajetória do arquivo revela mais do que a verdade e autenticidade da história do titular a partir do conjunto de documentos em si, evidencia-se as políticas das instituições e morais, que se movimentam no tempo. Ao longo do caminho desta escrita, relaciono-me a contar uma história da dinâmica de (re)memoração por meio do arquivo pessoal do David Cardoso, interpretada como ações políticas de se colocar *em* ou *fora* de cena, como *políticas do obscuro*.

Em 25 de abril de 2023, entro em contato por *whatsapp* com o funcionário que havia recebido os documentos de David Cardoso para a implantação do projeto ‘Sala de Exposição David Cardoso’. Na época, ele era gestor do setor Arquivo Público Estadual (APE/MS)¹⁶. Identifico-me e pergunto se seria possível marcamos uma conversa para que eu pudesse explicar melhor sobre a minha pesquisa e fazer algumas perguntas sobre o arquivo. Em mensagem de áudio, exemplifico que as dúvidas têm a intenção de traçar a trajetória e o processo de doação da documentação à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Em mensagem de texto, ele responde prontamente dizendo para enviar as perguntas por *e-mail* que em breve responderá. Na outra mensagem, envia o endereço de *e-mail* pessoal. A mensagem direta e objetiva não dava margem de insistir numa conversa (entrevista) sincrônica. Nesta mudança de caminho metodológico, passei os dias seguintes reelaborando os temas que queria abordar e as questões sobre os documentos levantadas durante a banca de qualificação. Era preciso transformar tais assuntos e dúvidas num roteiro de perguntas que, em sua forma e como se daria a comunicação, não daria margem a exemplificações e mais detalhes da informação.

Roteiro pronto e enviado; mandei uma mensagem por *whatsapp* informando a

¹⁵ Este movimento não teve a intenção de corresponder disciplinarmente aos princípios, às práticas e ao uso dos termos atrelados ao conhecimento arquivístico, bem como a convergência dos documentos em arquivos digitais. Esta se refere a um ato de fotografar procurando uma composição que expressasse o sentido de manuseio (escavações) dos objetos e não associada a uma digitalização nos termos disciplinar da arquivologia.

¹⁶ O Arquivo Público Estadual de MS é uma unidade cultural da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Assim como o Museu da Imagem e do Som (MIS), ambas as unidades são subordinadas à Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural (GPHC). O APE/MS é uma unidade cultural que atua na salvaguarda da história e da memória de Mato Grosso do Sul por meio da conservação de acervo em papel, em sua maioria, tais como documentos oficiais, jornais, livros, relatórios e periódicos. Já o MIS é uma unidade que presta a mesma salvaguarda por meio da preservação de acervos voltados especificamente ao audiovisual.

ação. Um ‘emoji de joinha’ confirma a ciência. Em 22 de maio. Sem respostas, pergunto pelo *what’s* sobre elas:

Não lhes foram enviadas?
Ainda não.
Não seria você que iria mandar?
Visualizou apenas

25 de maio

Olá, Bom dia. Tudo bem?
Bom diaaaa! Sim, eu responderia. Mas tenho uma gerente. Ela e o coordenador do MIS, que atuou comigo. Quero seguir os protocolos gerenciais.

Em mensagem de áudio, afirmou incisivamente que, caso não responderem, ele responderá. No mesmo dia, recebi pelo *e-mail* institucional do MIS uma lista intitulada Acervo David Cardoso – (Dacar), em referência a produtora do cineasta (Anexo). Agradei, mas insiste com as perguntas e as reenviei novamente, pois o *e-mail* não era em resposta ao que tinha enviado. A lista indiretamente respondia apenas uma das questões: há alguma lista dos itens doados?

A lista começa com o tema ‘Postais’. Trata-se dos pôsteres de alguns filmes produzidos por David Cardoso. Há a referência à produtora (DaCar), a numeração e o nome do filme a que se refere o pôster. Lembro-me, quando do primeiro contato com o arquivo, que essas numerações estão marcadas a lápis nas fichas catalográficas que acompanham os postais revestidos às folhas de seda¹⁷. A numeração dos pôsteres evidencia a experiência do manuseio dos documentos de outrora. Há vários postais do mesmo filme e alguns deles são repetidos, recebendo uma outra numeração de um mesmo número, como: DaCar 004; 004.1; 004.2. Contudo, são 66 postais sem incluir os repetidos. Abaixo, no tema ‘Postais Excluídos’, alguns pôsteres com uma numeração indica ser repetido e me faz presumir que o motivo da exclusão pode ter sido devido ao estado de conservação, já que outros iguais estão no tema acima, nos postais selecionados.

Na sequência, o tema denominado ‘Fotos’ começa com o item numerado Dacar 068. Na lista não há indicação do 067 em nenhum dos temas. O que seria o 067? - justamente o DDD de Mato Grosso do Sul. A identificação dos itens desse tema

¹⁷ Entre os meses de abril, maio e junho de 2022, iniciei contato com a coordenação do MIS e realizei a pesquisa de campo nos documentos com análises e registros fotográficos. A escrita deste capítulo ocorre entre os meses de agosto e setembro de 2023.

evidencia se tratar de fotos/pôster do David Cardoso, registros de filmagens e os dois negativos de filmes que presenciei durante o manuseio dos documentos. O próximo tema ‘Fichas técnicas’ diz respeito às fichas técnicas e sinopses de alguns filmes produzidos pela DaCar, entre os anos de 1979 e 1986, entre eles: *E agora José?* (1980); *‘Estou com Aids’* (1986); *Troca-troca do prazer* (1985); *Mulher tentação* (1982); *Tentação na Cama* (1984); *Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985); *Aqui Tarados* (1980) *As seis mulheres de Adão* (1981); *Corpo e Alma de Mulher* (1983) e *A Freira e a Tortura* (1984). Os dois temas seguintes são nomeados como ‘Artigos de jornal’, os quais se referem às notícias e notas, sendo muitas delas oriundas de um *press release* de lançamento de filmes, como presenciei no manuseio e análise desses documentos baseada também no meu conhecimento como jornalista. O primeiro tema ‘Artigo de Jornal – Filme: Noite das Taras’ apresenta também uma quebra na numeração, faltando na sequência o ‘Dacar 105’. Já no segundo tema ‘Artigo de Jornal – 19 mulheres e 1 homem’ a sequência segue corretamente. Nesses dois temas a numeração é alterada, deixando de ser por quantidade de itens e conjunto repetido. Agora, a numeração considera o tipo Artigo de Jornal. No primeiro tema a numeração começa com 106 e suas variações em quantidade de itens (106. 1; 106. 2 ...). No segundo tema, começa por 107 e suas variações. São identificados o nome dos jornais em que as notícias foram publicadas. A maioria delas em jornais populares como o *Notícias Populares*, e seção de esportes do impresso *A Gazeta esportiva*, mas são também identificados tradicionais jornais de grande circulação como *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*.

No tema do filme *Noite das Taras*, alguns itens são identificados como recorde de bilheteria ao invés do nome do jornal. Num desses itens há o nome de uma das atrizes, Matilde Mastrange. No tema sobre o filme *19 mulheres e 1 homem*, junto ao nome do jornal identifica-se outras atrizes como Helena Ramos, Zélia Diniz e Paola Bianchi. Quando manuseei esses documentos notei que, principalmente nos jornais populares, os corpos em perfis das atrizes são destacados, mas há também notas que enfatizam a atuação de algumas atrizes que ganharam destaque no cinema denominado pornochanchada, como Matilde Mastrange e Patrícia Scalvi, sendo que esta não é identificada nesta listagem. Retomo meu caderno de campo para avivar minha memória. As anotações que destaquei Patrícia Scalvi estão relacionadas às notícias de recordes de bilheteria e à uma crítica de cinema no *Jornal Folha de São Paulo* ressaltando que o que salva no filme é a atuação desta atriz. Nesta listagem, Patrícia Scalvi tornou-se *obscena* nas identificações ‘recorde de bilheteria’ e ‘nome do jornal’.

O próximo tema da lista continua com a categoria ‘artigo de jornal’, neste caso do filme *E agora José?*, mas a maioria dos itens se referem a documentos diversos. O tema desta seção é denominado ‘Artigos de Jornal – Filme: “É agora José?” e Documentos diversos’. Nesta seção, a numeração não segue um conjunto de tipos de papeis; cada item recebe um número em sequência. Os documentos diversos se referem aos certificados de censura e boletins de revisão de alguns filmes; cartas enviadas à David Cardoso, autorização do uso de imagens e borderôs das salas de exibição¹⁸, entre outros.

A seção seguinte é denominada pelo tema ‘Depósito’. Os itens elencados correspondem a equipamentos, objetos de filmagem, rolo e latas de filmes. Há um intervalo grande da passagem na numeração anterior para esta (de Dacar 148 para Dacar 206) e na própria seção há também pequenos intervalos na ordem de numeração. Um dos itens identifica ‘Negativos de filmes (precários)’, o que parece sugerir que a seção comporta alguns objetos que não estavam em bom estado de conservação. No encontro passado que tive com esses materiais muitos rolos de filmes elencados nesta lista estavam em estado de decomposição. Um dos rolos do filme *As seis mulheres de Adão* estava em bom estado e por isso me atrevi a desenrolar, escavando os sentidos das imagens pelo negativo. Ergui o rolo contra a luz de um refletor que me auxiliava nos registros dos documentos e na passagem de cada cena havia um intervalo em que era possível ver a logomarca da produtora DaCar. Em seguida, as cenas voltavam. Isso aconteceu em alguns momentos durante aquele desenrolar. Ali estavam os vestígios de cenas cortadas. Em entrevista à *Veja* em 1994 na reportagem ‘A televisão é pornográfica’, David Cardoso comenta sobre os cortes no filme, sendo que em alguns chegavam a totalizar 20 minutos, como ocorreu em *As seis mulheres de Adão*. Retornarei nesta reportagem no capítulo futuro (Figura 12). Chego à cena ‘FIM’ do negativo e volto a enrolá-lo até a cena inicial, na qual faço um registro com o meu celular. No instante desta escrita vou ao arquivo de imagem do aparelho celular e

¹⁸ O movimento cinematográfico da Boca do Lixo foi expressivo devido às leis protecionistas implementadas pelo governo militar, entre elas: a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro (reserva de mercado) e o prêmio de bilheteria. De acordo com Abreu (2015), o adicional de bilheteria foi criado pelo Instituto Nacional de Cinema em 1966, sendo extinto em 1979. O prêmio de bilheteria era distribuído a todos os filmes nacionais exibidos em cumprimento da lei de exibição compulsória. Os valores variavam de acordo com o número de espectadores alcançados; de 5% a 20% da renda líquida faturada pelo filme durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial. O adicional era calculado sobre os borderôs (relatório da venda de ingressos fornecido pelos cinemas). Conforme Abreu (2015), o prêmio de bilheteria, muitas vezes, recompensava o realizador que tinha participação patrimonial no filme.

encontro a imagem (Figura 1). A abertura faz uma associação da história de Adão e suas mulheres com uma mensagem ufanista do governo militar na época: ‘Brasil: ame-o ou deixe-o’¹⁹.

Figura 1: Rolo do filme *As seis mulheres de Adão*



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Na seção seguinte da lista estão elencados os documentos e objetos que fizeram parte da Sala David Cardoso, sendo este o nome do tema desta seção. No capítulo seguinte, faço um passeio sobre as fotografias que registraram de como era a exposição da sala antes de ser desativada. Tive acesso às imagens no meu último dia de registro e análise do arquivo doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) no Museu da Imagem e do Som (MIS). As questões sobre a inauguração e a desativação da sala eram uma das perguntas enviadas e não respondidas pelo MIS na primeira resposta.

¹⁹ As mensagens ufanistas do governo militar estavam inseridas num contexto emergente em que a seleção brasileira havia conquistado a Copa do Mundo e num momento da economia do país que ficou conhecido como ‘milagre econômico’, paradoxalmente nos anos de chumbo, período de maior repressão da ditadura. A frase em específico apresenta duas possibilidades ao invés de um espectro de escolhas. No âmbito político, sendo a frase direcionada por um governo, interpreto o sentido como uma dinâmica de coação e controle. Se não está comigo, está contra mim. Um falso dilema que inviabiliza a abertura para outras possibilidades.

A última seção tem como tema ‘Pastas excluídas’, que pelos itens identificados dizem respeito à documentos repetidos como destaca-se ‘Prospecto PS Seu gato morreu (10 cópias)’. Este item está incluído também na seção ‘Artigos de Jornal- Filme E Agora José? e Documentos diversos’ desta lista. Além disso, há identificados 01 caixa com postais, fotos, cartazes e documentos diversos; 01 caixa com três troféus danificados e 01 caixa com 51 fotos diversas e 1 certificado de produto brasileiro. É possível perceber que um dos motivos para a exclusão, além da repetição, é o estado de conservação dos objetos. No entanto, em relação aos outros itens diversos como postais, cartazes e fotos não se percebe com precisão a razão da exclusão. A numeração termina em Dacar 270, considerando os itens que se perderam, evidenciados nos intervalos da sequência e tais pastas de documentos diversos e excluídos que não receberam numeração devido à repetição e estado de conservação, mas também por razões não expressas nesta lista.

Como havia dito anteriormente, no *e-mail* em que recebi apenas esta lista denominada ‘Acervo David Cardoso’ pelo MIS, no dia 25 de maio, respondi reenviando novamente o documento de perguntas que havia feito, pois a lista indiretamente respondia apenas uma das questões. No dia 02 de junho, em outro *e-mail* com o assunto ‘Acervo David Cardoso’ esclarecem uma informação que queria confirmar sobre a Sala David Cardoso: ela pertence à unidade Arquivo Público Estadual e o MIS é apenas responsável pela salvaguarda dos documentos e objetos? Na resposta, é informado também indícios de quando a sala foi desativada: a “Sala David Cardoso nunca esteve instalada no MIS, ela pertencia ao Arquivo Público e quando foi desativada, o acervo do cineasta foi transferido para o MIS em 25 de julho de 2018”. Então, no segundo parágrafo do e-mail sou orientado a enviar as perguntas ao Arquivo Público Estadual, os responsáveis oficiais pela sala e por isso “serão assertivos em seus questionamentos”. Foi passado o nome do responsável e o *e-mail* da unidade. Envio as perguntas ao Arquivo Público me apresentando e explicando as razões das perguntas. Na sequência, em resposta ao *e-mail* do MIS, informo que enviei as questões e se não haveria o *e-mail* institucional do responsável, caso o *e-mail* que enviei não se perca diante de várias mensagens de diversas ordens recebidas pela unidade. Em resposta, foi me passado o contato telefônico da unidade com os ramais do responsável e dos funcionários, seguidos por seus nomes.

Passado alguns dias, sem respostas sobre o envio das perguntas, entrei em contato por telefone com a unidade e a procura do responsável. Na primeira ligação, ele

estava em viagem a trabalho. Na segunda, também não consegui falar com ele, mas fui informado que ele estava ciente sobre o meu assunto e as perguntas, cujas respostas estavam sendo elaboradas. Passados alguns dias, consigo falar com ele por telefone. Ele disse que estava em fase de finalização das respostas e gostaria de saber mais da minha pesquisa. Eu fiquei enormemente satisfeito e senti um alívio, pois tudo que eu queria era conversar e ir além daquela comunicação protocolar e burocrática. Ao dizer sobre a busca da trajetória do arquivo pessoal do David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul tentava, entre outros temas, desfazer algumas imaginações que eu imaginava terem. Uma delas pelo fato de ser um jornalista, e assim estaria apurando alguma irregularidade a fim de denunciar e enunciar os culpados, como popularmente imaginam sobre uma certa missão aparentemente heroica do jornalismo: contribuir com o que é certo e errado a partir de valores compartilhados socialmente e historicamente. “Trata-se de uma pesquisa de tese acadêmica”, ênfase. Então, ocupamos o território imaginário de uma pesquisa acadêmica.

O funcionário procura se lembrar do motivo da Sala ter sido desativada se arriscando a dizer que foi no momento da polêmica exposição *Queermuseu*²⁰. Num certo instante, pergunta se eu estava gravando. Não estava. Anotava no meu caderno de campo tópicos que iriam futuramente, como neste instante da escrita, contribuir na ativação da minha memória. Além de ‘queermuseu’, anotei ‘Casas de Carol’. *Obscenamente*, em *off*, ele me diz que o arquivo, antes de ser doado à instituição, estava num sítio onde funcionava uma zona de prostituição. Conversamos mais um tempo sobre alguns filmes produzidos por David Cardoso, como o *Estou com Aids*. Ele diz: “parece ser um filme que traz alguma reflexão sobre esta epidemia...”. No fim da ligação, ele me pede mais alguns dias para terminar de responder as perguntas, pois precisava apurar algumas informações com outras unidades e talvez possamos conversar pessoalmente e fazermos a mediação com o MIS, que é o responsável oficial pelo arquivo.

No dia 02 de junho, recebo as respostas de todas as perguntas pelo *e-mail*

²⁰ *Queermuseu* — *Cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. A exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e a difamação religiosa. Propagadas em redes sociais principalmente pelo Movimento Brasil Livre, essas acusações eram parte de um pânico moral sobre a educação infantil. Por causa de toda polêmica envolvida nessa exposição, qualquer exposição que trabalhasse com temas relacionadas à família, sexualidade e religião poderia sofrer a mesma ação de grupos conservadores.

institucional do Arquivo Público Estadual. Ligo à unidade para agradecer e consultar se é possível uma conversa presencial, conforme havia se pensado nesta possibilidade. Depois de alguns dias, conseguimos nos encontrar. No início da conversa, houve uma delimitação do assunto, se precavendo caso eu queira saber mais: “bom, o que a unidade tem a dizer sobre o acervo David Cardoso estão nas respostas que encaminhamos. Agora, seria somente com o MIS. No entanto, estou à disposição no que puder ajudar”. Retomei alguns assuntos falado ao telefone e coloquei um outro tema que imagino ficar em suspeição em relação à pesquisa, sobretudo no que se refere à ilusão biográfica (Bourdieu, 2006) e o valor biográfico (Bakhtin, 2000). Digo: “não se trata de uma pesquisa heroica sobre o David Cardoso. Isso ele tenta fazer na sua autobiografia e em algumas entrevistas”. Pretendo por meio dos documentos doado, escavar sentidos e interpretações relacionadas à pornochanchada e o momento histórico, cujos valores socioculturais/morais, imagino que (a)parecem em vestígios, conservam-se neste arquivo e nos testemunhos do David Cardoso. O funcionário emenda: “o David Cardoso é muito conservador... Interessante... aliás por que só se estuda militantes de esquerda?” Tal questionamento nos leva a pensar até mesmo sobre um dilema nos temas das pesquisas em ciências humanas: compreende-se somente as condições socioculturais e históricas por meio de um sujeito de pesquisa cujos ideais compactuamos? Pergunto também se há outro arquivo pessoal doado à FCMS. Ele me responde que não, mas há uma doação de documentos - documentos textuais, fotos e recortes de jornais - feita pela família, particularmente por Elza Dória, cujos consanguíneos empreenderam no Estado a Companhia Matte Larangeira, conhecida pelo grande poder econômico e político na ‘utilização’ das terras e dos próprios indígenas como ‘mão-de-obra’ no cultivo da erva-mate²¹.

²¹ A Companhia Matte Larangeira foi uma empresa que surgiu de uma concessão imperial ao comerciante Thomaz Larangeira, por serviços prestados na Guerra do Paraguai. Atuou na exploração de erva-mate no sul do Mato Grosso. Atualmente, Mato Grosso do Sul. Sua primeira sede foi em *Concepción*, no Paraguai, onde, em 1877, inicia a exploração de erva-mate. Posteriormente, sua sede foi transferida para o município de Porto Murtinho (MS), tendo se estabelecido anos mais tarde em Guaíra, no Estado do Paraná. A Companhia foi a responsável pela fundação das cidades de Porto Murtinho e Guaíra. No auge do seu poder econômico, seu lucro era seis vezes superior à arrecadação de impostos do estado do Mato Grosso inteiro. Thomaz Larangeira trouxe, do sul do país, fazendeiros que conheciam o manejo da erva-mate. Também foi utilizada como mão-de-obra os indígenas e os paraguaios. Em 1895, a Cia. Matte Larangeira recebeu 5 mil hectares em arrendamento de ‘terras devolutas’. Essa área compunha o território dos Kaiowás e Guaranis, utilizados como mão-de-obra na Companhia. Mesmo com o início da demarcação das reservas indígenas em 1915 na região de Amambai (MS), o espaço geográfico ocupado pelos indígenas e pela Cia Matte Larangeira era o mesmo. Entre 1915 a 1928, reservas indígenas foram demarcadas pelo Governo Federal no estado do Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul) devido aos deslocamentos que essas comunidades sofreram em função dos interesses da Companhia.

Voltando ao comentário ‘Casas de Carol’, esta pesquisa também possibilita acionar outro dilema que nos acomete: a imaginação pornográfica. Esta é uma forma de conhecimento que lida com o pensamento comum entre progressistas e conservadores, reduzindo tudo aquilo que se associa à pornografia como um “sintoma patológico e uma mercadoria social problemática” (Sontag, 1987, p. 04)²². Assim, a pesquisa fica num pêndulo de suspeições por estar associada a um indivíduo/assunto estigmatizado. Adquiro, às vezes, um “estigma cortesia”, expressão de Irvine (2003, p. 451) e que Victor Hugo de Souza Barreto (2019) se apropria dela ao relatar sobre a repercussão de suas pesquisas sobre práticas sexuais entre homens e como se percebe diante disso. Percebo e imagino as suspeições sobre esta pesquisa e sobre mim em relação à pornochanchada; obscenidades/sexualidades; e David Cardoso. Compactuo com a imoralidade, com os progressistas ou o conservadorismo?

O funcionário me mostra algumas imagens digitalizadas em alta qualidade do arquivo da Companhia Matte Larangeira. Volta ao tema da minha pesquisa e abre outra pasta no computador; me mostra a declaração de doação dos documentos assinada por David Cardoso. Ao rolar abaixo o documento, há um anexo que contem os itens doados, escritos à caneta azul. O documento emerge a partir de uma das perguntas enviadas por *e-mail*. “Há algum documento oficial de doação?”. Como informa nas respostas, uma pasta contendo a declaração, rascunhos e listagens ainda não foram integralmente transferidos ao MIS, como o arquivo e até mesmo a sala²³. A escavação de informações desta pesquisa movimentou tal processo e agora para que eu consiga uma cópia devo solicitar formalmente ao MIS. Na tela do computador, ele também me mostra imagens sobre o lançamento da Sala David Cardoso, que também estavam digitalmente soterradas na memória das máquinas da unidade.

A transferência de fato daqueles documentos ocorreu naquele instante da minha visita. Assim que terminamos a conversa, conforme havíamos combinado anteriormente por telefone, ele estabelece a mediação entre mim e a atual coordenação do MIS, na qual devo agora solicitar informações sobre o arquivo. Subimos o andar de cima, ele com os documentos digitais em suas mãos e eu com meu caderno de campo e uma

²² Nas últimas linhas deste ensaio, a autora considera: se concordamos em associar o conhecimento baseado no pornográfico restritamente à desumanização, violência e desesperos sexuais, logo todas as formas de arte e conhecimento autênticos, ou seja, todas as formas de verdade, são suspeitas e perigosas.

²³ De acordo com a resposta à perguntas, a unidade informa que o acervo foi doado por David Cardoso ao Arquivo Público Estadual de MS (APE/MS) em 04 de março de 2008, sendo posteriormente transferido para o Museu da Imagem e do Som (MIS) em 25 de junho de 2018.

máquina fotográfica, pois no fim da conversa queria fazer algumas fotos do andar do museu (Figura 52). Espero alguns minutos enquanto os responsáveis de cada setor conversam; revejo alguns funcionários que me atendiam durante minhas visitas de registro e análise dos documentos. Conheço pessoalmente a funcionária da atual gestão que me respondia aos *e-mails*. Fim da reunião entre eles. Estamos nós três em pé, formando uma pirâmide. Sou apresentado à atual coordenação do MIS, com quem agora converso em sua sala e explico de maneira geral a minha pesquisa e que gostaria de ter uma cópia da declaração de doação do arquivo do David Cardoso, além das imagens da inauguração da Sala, que acabo de ter conhecimento junto ao Arquivo Público Estadual e que agora também acabara de ser feita a transferência ao MIS. Combinamos que eu iria formalizar por *e-mail* o pedido²⁴.

Aproveitamos e visitamos a sala principal onde estava o armário com os documentos pessoais doado. Antes de entrar, ele comenta que ainda não sabe onde está exatamente os documentos. Prontamente, eu disse que sabia onde o armário está. Ao entrarmos, tudo estava mudado. O armário estava em outra parte da sala. O arquivo novamente havia se movimentado, como no passado contado no capítulo futuro. Chegamos a conversas aleatórias de fim de reunião e trocamos o número de *whatsapp*, assim como foi feito entre mim e o responsável do Arquivo Público Estadual. Ele pede licença, pois uma outra pesquisadora o aguardava. Eu vou até o *hall* do andar e começo a fotografar os painéis e paredes que compõem a unidade.

No dia seguinte, 12 de julho, formalizo por *e-mail* a solicitação da declaração de doação e as imagens da inauguração da Sala David Cardoso. Para que a resposta não demorasse tanto - pois já se vão quase três meses do primeiro contato a fim de adquirir informações sobre a trajetória do arquivo doado junto à Fundação - comunico pelo *whatsapp* aos responsáveis do MIS e do Arquivo Público Estadual. Após quatro horas e quarenta e cinco minutos, recebo o Termo de doação incompleto, sem a lista dos itens doados que estava anexa à declaração e sou informado de que as imagens da inauguração não foram transferidas pelo Arquivo Público Estadual. Respondo se poderia ter acesso à declaração completa e conforme o responsável do Arquivo Público Estadual, as imagens seriam transferidas também ao MIS. Coloco em cópia o *e-mail*

²⁴ Entre o meu primeiro encontro com o arquivo em 2022 e esta história que conto sobre a busca de documentação relacionada ao arquivo doado à FCMS, ocorrida em 2023, uma outra pessoa é nomeada para a coordenação do MIS neste ano devido a mudança de governo decorrente das eleições de 2022.

institucional do Arquivo Público Estadual e em seguida comunico aos responsáveis pelas unidades. Encaminho a mensagem por *whatsapp* do responsável do Arquivo Público Estadual ao responsável do MIS:

Encaminhada

fala que conversou comigo e que te informei que as fotos da inauguração estão no *pendrive* que o Arquivo encaminhou ao MIS.

Encaminhada

Estão no pendrive, na pasta FOTOS Inauguração Sala DAVID CARDOSO

Em aproximadamente cinquenta minutos, recebo em anexo do *e-mail*, as páginas que faltavam da declaração de doação e as imagens da inauguração da sala. A lista anexa à declaração de doação, datada do dia 04 de março de 2008, é nomeada de Acervo David Cardoso e consiste em três páginas compostas por uma tabela dividida em 4 colunas; da esquerda para direita informa a numeração do item; a descrição dos documentos; a avaliação do grau técnico; e a quantidade daquele mesmo documento. A tabela esta preenchida à caneta na cor azul. A numeração dos itens vai do número 1 a 59. Não há uma organização definida na sequência dos tipos de documentos. No entanto, pela descrição dos itens é possível perceber que estão organizados na sequência, em sua maioria, por documentos que são impressos e objetos. A primeira página lista itens como cartazes de filmes; pasta de recortes de jornal; negativos; fotolitos; livros de inspeção de trabalho e registro de pagamentos; certificados de censura e materiais publicitários. Uma zagaia, uma placa de homenagem, uma claquete e dois rolos de filmes de 35 mm dão indícios de que a organização na primeira página não segue à risca a uma divisão feita apenas por documentos impressos. A avaliação técnica dos itens vai de ‘bom’ à ‘precário’. Os primeiros itens são avaliados como bons e no decorrer da página são avaliados com mais frequência como razoáveis.

Na segunda página, os rolos de filmes estão mais presentes e mais especificamente identificados, informando o nome do filme e se trata de um trailer ou parte do respectivo filme. Há também listados aparelhos de filmagem como projetor compact 16 mm, tripés de câmera fotográfica, projetor de slides e máquinas fotográficas de 1964, cadeira de diretor avaliada em estado precário e vários prêmios de honra ao mérito. Os itens que numeram o livro autobiográfico, reportagens, fichas técnicas e fotos indiciam que os impressos também estão presentes, em menor número, nesta

segunda página. Na avaliação dos itens dessa página a expressão ‘ruim’ aparece de maneira mais evidente e, por se tratar de objetos, a maioria dos itens se referem apenas a um exemplar na coluna ‘quantidade’ da tabela, diferentemente da página anterior cujo item descrito como ‘fotolitos de publicidade’ chegam a quantidade de 58 exemplares. Na terceira e última página há apenas o item 59, um troféu descrito ‘Troféu Passa – Repassa de 1978’ e avaliado como em bom estado de conservação, mas com a data erroneamente identificada²⁵.

1.5 Recriando o arquivo e os múltiplos sentidos numa notícia

Quando terminei de analisar e fotografar os documentos salvaguardados no Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul, ocorrido no mês de maio e junho de 2022, converti tais documentos em arquivos digitais. Transformo os documentos em *hiperlinks* neste ato de ‘refazimento’. Conforme Ketelaar (2006) tais registros se tornam um diálogo interativo entre quem registra, o que está sendo mapeado, a instituição responsável pela salvaguarda e o cidadão/sociedade. Passo a ser um co-criador do rearranjo dos documentos por esse ato de registros digitais que ativa e movimenta o arquivo²⁶.

Foram criados 1.019 itens, incluindo imagens repetidas, pois procurava a melhor nitidez possível de cada captura, feita por uma câmera fotográfica semi-profissional. Na quantidade dos itens também estão incluídas algumas fichas catalográficas que acompanhava cada imagem. Fiz o registro de algumas, pois me chamou a atenção a forma da descrição das imagens, que tentava ser neutra de sentido e diante *de* e *em* mim os vários sentidos se entrecruzavam; ocorria-me as pulsões das imagens no tempo, que se movem e se debatem entres os valores políticos, morais e éticos das coisas. O manuseio e o olhar, sobretudo das imagens de postais de filmes e fotografias, causavam-me a sensação das imagens no tempo pensadas por Didi-Huberman (2013)²⁷. Já outras

²⁵ Passa ou Repassa é um *game show* brasileiro que estreou em 28 de junho de 1987 no canal de televisão SBT. O programa é uma versão do estadunidense *Double Dare*.

²⁶ Ketelaar (2006) acredita que a co-criação corresponde aos arquivos 2.0 (digitais), tanto na criação de documentos quanto na representação e divulgação arquivística (p. 22).

²⁷ Para este autor, as imagens no tempo movem-se, fazendo com que as coisas heterogêneas ou até inimigas sejam agitadas juntas: “nunca sintetizáveis e sem possibilidades de ser desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior. Polaridades amontoadas, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras [...]” (Didi-Huberman, 2013, p. 174-175).

fichas ficaram *fora do campo* dos meus registros.

Por meio de consulta com um biblioteconomista, os arquivos digitais foram tratados, eliminando apenas os itens repetidos e dividindo-os de acordo com tipos e formas dos documentos. Assim, a quantidade de itens que compunham os registros feitos por mim do arquivo pessoal do David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, passou de 1.019 para 671 itens. No tratamento dado aos documentos, eliminando imagens repetidas, o arquivo passou a ter 671 itens, estruturados em tipos e formas. Na forma de organização do arquivo evidenciado na lista encaminhada por e-mail (anexo) foi atribuído uma classificação em que se priorizou a ordem numérica, mas que é possível notar que na sequência dos números há um certo conjunto baseado em tipos.

Já no rearranjo que fizemos os tipos e as formas dos materiais foram priorizados e o arquivo adquiri um novo rearranjo (Figura 6). No apêndice, o mesmo mapa dá acesso aos documentos ao clicar nos tópicos (Apêndice). Dividimos em 7 coleções: 1) materiais audiovisuais e de som; 2) documentos (oficiais e comerciais); 3) materiais bibliográficos e visuais; 4) materiais arquivísticos; documentais e de acervo museológico; 5) materiais de notícias; 6) fichas catalográficas²⁸. Na primeira coleção, os documentos estão divididos nos tipos: capa de filme; disco de vinil; fotografia e negativo de foto. Na segunda coleção, há os seguintes tipos de documentos: uso de autorização de imagens e som e currículos de atrizes - a pasta é nomeada 'Atores e Atrizes'; a pasta chamada 'Divisão de Censura e Diversões públicas' contém outras pastas que dividem os documentos nos seguintes tipos: certificados de censura; certificados de produto brasileiro dos filmes; certificado de registro ou averbação – refere-se ao documento sobre o disco lançado 'Amor Pantaneiro'; Cinemateca Brasileira e depósitos, que trata de uma listagem de rolos de filmes doados e avaliados pela Cinemateca Brasileira; há uma outra pasta que contém um documento oficial que descreve as cenas de cortes do filme *As seis mulheres de Adão* e na outra pasta há os memorandos de distribuidores/exibidores solicitando cópias de alguns filmes.

Ainda na coleção 2, há a pasta 'Contabilidade', subdividida em pastas que contem os seguintes tipos de documentos: comprovante; contrato de trabalho; fatura; venda de ingressos e exibição; pedido de serviço e recibo. Tais documentos tratam das

²⁸ Atribuo o sentido de coleção como categoria, baseada em tipos, formas e semelhanças dos materiais.

transações financeiras da empresa do David Cardoso, a DaCar produções cinematográficas, com distribuidores e exibidores nacionais e internacionais. Os vestígios da relação entre os produtores, distribuidores e exibidores, conforme enunciei anteriormente (Figura 2)²⁹.

Figura 2: Borderô de filmes exibidos da DaCar produções cinematográficas

The image contains two photographs of film borderô forms. The left photograph shows a 'BORDEREAU N.º' from 'TEATRO ITALIA' for 'DACA PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA'. It includes fields for 'Empresa', 'Representação N.º', 'Data', 'Dia Semana', 'Tempo', and a table for '1.º SEMANAL' and '2.º SEMANAL' with columns for 'Entrada', 'Saída', 'Horas', 'Minutos', 'Segundos', and 'TOTAL'. The right photograph shows a 'RELATÓRIO DE EXIBIÇÃO DE FILMES' from 'Alcides Dias Basso'. It includes a table with columns for 'FILME', 'DATA DA EXIBIÇÃO', 'HORAS', 'MINUTOS', 'SEGUNDOS', 'TOTAL', 'ENTRADA', 'SAÍDA', 'HORAS', 'MINUTOS', 'SEGUNDOS', 'TOTAL', and 'TOTAL'. The table lists various films and their screening details.

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Na pasta ‘Documentos jurídico, político e certidão’, os tipos de documentos se subdividem nas pastas: certidão de matrícula universitária, na qual consta que ‘José Darcy’ David Cardoso cursou o primeiro ano do curso de Direito na Faculdade de

²⁹ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1DUPwfAxZKiZ6pJrGybOoxsKcwtKlRXU/view?usp=sharing> e https://drive.google.com/file/d/1Cxs_gIO9jJrNi8LRipB3sDqYhY5CIetY/view?usp=sharing

Direito Bragança Paulista em 1975 (Figura 3)³⁰; certidão de processo judicial; ofício e a pasta nomeada político. Nesta pasta, há uma carta assinada por David Cardoso, datada no ano de 1986, ao senador José Fragelli, que assumia a presidência do Senado Federal. David Cardoso se apresenta como um cineasta de profissão e velho combatente às causas ecológicas e à preservação do Pantanal. Em nome dos ecologistas militantes, David Cardoso pede para que aprove a lei que disciplina a caça às baleias em mar brasileiro, sendo a favor da preservação do patrimônio da humanidade em detrimento de interesses de restritos grupos econômicos. Por fim, a coleção 2 se encerra com a pasta que consta documentos de premiação, congratulações e eventos. Em 1985, David Cardoso recebeu honra ao mérito – destaque 1984 da ‘Revista da Cidade de São Paulo por destacados “méritos profissionais, filantrópicos, sociais e cristãos”, no grau de cineasta.

³⁰ Conferir para leitura em: https://drive.google.com/file/d/128E6z1-9kgTNjixDff3OsmIqd_o_uaZU/view?usp=sharing

Figura 3: Matrícula 1º ano do curso de Direito

FACULDADE DE DIREITO "BRAGANÇA PAULISTA"
 Reconstituída pelo Governo Federal - Decreto Nº 10.171 de 22.5.51
 INSTITUTO DE ENSINO SUPERIOR DA REGIÃO BRAGANÇANA
 Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - Lei Nº 88 de 25.1.70
 AV. MIGUEL COCCOY - "CASA UNIVERSITÁRIA" - BRAGANÇA PAULISTA - Estado de São Paulo
 CEP. 163 - FONE - 433-0740 - 433-0742 - 433-0285

C E R T I F I C A D O

CERTIFICO, para os devidos fins, que o(a)
 Sr.(a) JOSÉ DAVID CARDOSO, nasci-
 do(a) em 09/05/1952, na cidade de Barro Preto,
 Estado de Pernambuco, filho(a) de Quelma Cardoso
 e de Paulo Roberto Cardoso,
 que a Cargo Horária de 1º (primeiro) ano de Curso de Bachaca-
 lado, desta Faculdade, no ano letivo de 1975, foi a seguinte:

1º SEMESTRE

Introdução ao Estudo de Direito I	66 aulas dadas;
Sociologia I	66 aulas dadas;
Direito Constitucional I	66 aulas dadas;
Economia I	72 aulas dadas;
Problemas Brasileiros I	80 aulas dadas;
Língua Portuguesa	72 aulas dadas;

2º SEMESTRE

Introdução ao Estudo de Direito II	62 aulas dadas;
Sociologia II	62 aulas dadas;
Direito Constitucional II	62 aulas dadas;
Economia II	64 aulas dadas;
Problemas Brasileiros II	80 aulas dadas;
Psicologia	64 aulas dadas;

Bragança Paulista, 30 de Janeiro de 1976.

[Assinatura]
 Ellen Ruth Santley
 SECRETÁRIA

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Na coleção 3, chamada de materiais bibliográficos e visuais, os documentos estão subdivididos em pastas que contêm anotações- escritos em geral, que se referem as capas das pastas armazenadas nas caixas. Nelas estavam listados à lápis os documentos que estavam na respectiva pasta. Foi subdividido ainda nesta coleção correspondências recebidas e enviadas por David Cardoso; cartazes publicitários de filme e peça de teatro; convite, referente a inauguração do Ginásio David Cardoso; *folders* de publicidade da academia que fazia parte do Ginásio e de campanha política,

quando David Cardoso se candidatou a vereador de Campo Grande e deputado federal; livro acadêmico que faz análise de alguns filmes do cineasta, prefácio e texto de orelha em documento de *word* impresso da sua autobiografia (Cardoso, 2006) e xerox da capa e quarta capa do livro biográfico escrito pelo jornalista Alfredo Sternheim (2004); uma pasta nomeada Poesia-poema na qual consta um poema escrito por Luis Braz da Conceição, ao pai de David Cardoso, Osvaldo Cardoso. O poema anuncia a morte do pai e diante disso faz referência ao pai e ao filho; uma pasta com a programação cinematográfica na Cinemateca Brasileira em homenagem ao cineasta Ody Fraga, intitulado no folder de programação como o ‘gênio do sexo’ (Figura 57). Faz parte ainda desta pasta o folder da peça de teatro *P.S. seu gato morreu*. Na pasta ‘relatório cultural e catálogos’ há relatórios das ações da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul nos quais constam a inauguração da Sala David Cardoso e o lançamento do livro acadêmico ‘Filmando em Mato Grosso do Sul’ (Ferraz e Neves, 2012), e o catálogo da coleção Aplauso na qual é composta pelo livro ‘David Cardoso – Persistência e paixão’ escrito por Alfredo Sternheim (2004), que citei agora a pouco. A última pasta desta coleção e com mais quantidade de arquivos estão as sinopses, fichas técnicas e roteiros de alguns filmes produzidos pela DaCar produções cinematográficas; e num pequeno papel, um roteiro de gravação de uma cena de David Cardoso na novela *Da cor do pecado*, da Rede Globo. No roteiro, há o dia e o horário da gravação com os nomes dos atores e das atrizes acompanhados pelos nomes das suas personagens. O nome de David Cardoso e do seu personagem estão marcados em círculos à caneta azul³¹ (Figura 4)³².

³¹ A novela foi exibida originalmente de 26 de janeiro a 27 de agosto de 2004, em 185 capítulos. A trama marcou a estreia de João Emanuel Carneiro como autor, e foi a maior audiência do horário dos anos 2000. A narrativa gira em torno dos casais protagonistas Paco (Reynaldo Gianecchini) e Preta (Taís Araújo). Paco conhece Preta, linda moça negra de São Luís do Maranhão que vende ervas na barraca junto com sua mãe, Lita. Paco a conhece numa roda de dança de tambor de crioula, em que Preta dança provocante e sensual, olhando para ele. É amor à primeira vista e eles trocam juras de paixão eterna, porém Preta está desconfiada de que um homem branco e rico a ame de verdade, por ser negra e pobre. Paco é noivo de Bárbara, mulher ardilosa e manipuladora, que fará de tudo para que o romance dos dois acabe e ela fique com a herança que seria herdada por Paco, saindo assim da decadência financeira em que vive. Costuma referir-se a Preta de modo pejorativo, tratando-a por "neguinha" e a acusando de ser interesseira. A expressão ‘da cor do pecado’ é considerada racista por ser associada à sexualização de mulheres negras, remetendo ao período de escravidão do Brasil quando a cor negra representava uma espécie de ‘castigo divino’. Na época da exibição da novela, o uso da expressão como título da obra - além da associação da adaptação do samba homônimo composto por Bororó como tema de abertura - recebeu críticas negativas.

³² Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1tY6eqossWBWAVzh3iidxGqj86m6x6y2j/view?usp=sharing>

Figura 4: roteiro de gravação de cena da novela *Da cor do pecado*

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO SISTEMA DE PLANEJAMENTO DA PRODUÇÃO		
CAPA DE ROTEIRO DE GRAVAÇÃO - EXTERNA		ROTEIRO: 725
PROGRAMA : DA COR DO PECADO	DATA GRAVAÇÃO : 16/06/2004 - QUARTA	
LOCAL : SET C - A PRODUÇÃO	HORA SAÍDA : 07:00	
DIREÇÃO : D. ARACELI LHEZ/PAULO MMEDEIROS	HORA INÍCIO : 09:00	
OBSERVAÇÃO : EXTERNA 1		
TOTAL PÁG. : 1212		
PERSONAGEM/FIGURANTE	NOME ARTÍSTICO	HORA CHEGADA
PERSONAGENS :		
TINA	KARINA BACCII	08:00
THOR	CAUA	08:30
DIONÍSIO	PEDRO MUECHLING	08:30
EDILASIA	ROSI CAMPOS	08:00
ABELARDO	CAIO BLAT	08:30
OSWALDO	DAVID CARDOSO	08:30
CACHORRA HISTERICA		08:30
JORNALISTA C/38/35		08:30
PRAZÃO	SIDNEY MAGAL	08:30
CACHORRA APERTA		08:30
JORNALISTA 1/17/20/24		08:30
JORNALISTA 2/17/20/24		08:30
90% MASCULA		08:30
FIGURANTES :		08:00
FIGURANTES		08:00
SEGURANÇAS		08:00
FOTÓGRAFOS		08:00
PT-BOYS		08:00
CACHORRAS HISTERICAS		08:00
JORNALISTAS		08:00

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

A pasta de coleção 4 ‘Acervo museológico e arquivístico’ está subdividida em ‘arquivo David Cardoso’, onde há registros do armário onde está armazenado os documentos doados à FCMS; ‘Museu cinema brasileiro – documentos’, onde há documentos como um projeto, correspondências oficiais e notícia de jornal sobre a criação de um museu no interior de São Paulo, no qual os arquivos de David Cardoso fariam parte do acervo. Na pasta ‘Museu David Cardoso’ há o roteiro de lançamento da Sala David Cardoso na Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul; em ‘Peças Museológicas’ estão fitas magnéticas de filmes e músicas, claquetes de gravação, rolos de filmes, uma zagaia usada na gravação de um dos filmes cujo cenário é o Pantanal; um ferro antigo de passar roupa e um quadro do filme *O Guarani*. A última pasta que compõe a coleção 4 é a ‘Sala David Cardoso’, onde estão os registros de como o arquivo pessoal estava exposto na Sala David Cardoso antes de ser desativada. Esta coleção categorial se refere a projetos relacionados à vontade de tratamento do arquivo a fim de se tornar acervo.

Na coleção 5, estão os documentos relacionados a notícias da imprensa, subdivididos nas pastas ‘Jornal’, na qual há recortes de notas de jornais; ‘lista descritiva de materiais de notícias’, onde estão as capas das pastas onde as notícias estavam agrupadas, nelas cada notícia na respectiva pasta estavam listadas a lápis; pôsteres de

David Cardoso destacados de revistas; e por último a pasta ‘Revistas’, que contém páginas de revistas relacionadas às reportagens sobre o ator, produtor e cineasta David Cardoso e seus filmes. Em sua maioria, são pequenos recortes de notas de jornal que anunciam a estreia de alguns filmes e/ ou seus recordes de bilheteria. Em seu arquivo pessoal, as críticas e ironias comumente publicadas na imprensa da época estavam *fora de cena* naqueles fragmentos noticiosos arquivados. No entanto, *obscenamente*, uma nota no *O Estado de São Paulo* recortada e colada num papel com manchas de umidade, do dia 13 de junho de 1977 (Figura 5)³³, anuncia a estreia de um dos filmes de grande popularidade em que David Cardoso foi ator, produtor e diretor, o *19 mulheres e um homem*. No meio da nota, quase sem perceber – na intenção de eleger os documentos que lhe engrandecem, David Cardoso não deve ter percebido - o autor da notícia emite em suas palavras um tom irônico sobre o filme e aproveita alguns parágrafos do texto para indicar uma outra programação para quem não quer ver mais um filme de David Cardoso, com suas estratégias de alcançar o grande público com erotismo e o uso exacerbado de sua imagem de galã viril: “para o público que, definitivamente, não irá ver mais este ingênuo e lucrativo exercício de narcisismo, a alternativa mais razoável estará no Museu da Imagem e do Som”. A matéria se refere ao MIS de São Paulo e a programação corresponde também a filmes em que a cidade de São Paulo é cenário e personagem das narrativas. A respectiva Mostra é denominada ‘Presença da Cidade no Cinema Brasileiro’. Em seguida, o texto volta ao filme, comentando com uma sutil ironia a sinopse descrita no *press release* recebido, conforme enuncia o autor no texto.

Os pequenos recortes e esta notícia descrita evidenciam o imaginário da imprensa como prova da verdade e testemunha da história, e o movimento comunicacional de David Cardoso de selecionar o que deve ser lembrado e esquecido no seu arquivo a partir de fontes da imprensa. Nesta escavação, encontra-se falhas e múltiplas vozes nas quais as contradições se fazem presentes no documento e acabam expressando o dilema da imprensa como narrador da história e/ou lugar de memória, do que se põe a lembrar e a esquecer. A seleção da notícia por David Cardoso como uma ação de reconhecimento de si com mais um filme lançado e o lapso das ações de deboche da imprensa sobre seus filmes e da pornochanchada manifestam presença neste texto em particular os múltiplos sentidos de uma narrativa jornalística que se pretende

³³ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1P2ybCsiyDy7XuDcmvzF0Iz6Gi2EeIrc/view?usp=sharing>

ser história (Barbosa, 2016)³⁴.

Na coleção 6, estão algumas fichas catalográficas que registrei durante minha escavação nos documentos. Elas estão subdivididas em pastas correspondentes aos tipos de documentos que se referem e/ou se destinam a: acervo museológico, audiovisuais, bibliográficos e visuais; documentos diversos como contratos, certidões, autorizações e currículos; equipamentos cinematográficos e pertencentes à produtora DaCar produções cinematográficas como máquinas de escrever, calculadora e projetores; e algumas fichas catalográficas referentes aos materiais de notícias.

Um arquivo nos quais os itens se perdem; se amplia na numeração quando a quantidade no seu fazimento é mais relevante ou se reduz quando os tipos e as formas assumem o primeiro plano. Complexifica-se em sua trajetória quando se torna tema de pesquisa e é recriado num ambiente digital, sendo possível que sua história e os sentidos culturais e históricos que emanam dele possam ser (re)descobertos e (re)explorados. Os próprios movimentos que o constitui evidenciam um fracasso em buscar re(constituir) ‘plenamente’ a sua biografia e ao mesmo tempo evidencia que ela nunca está fechada e nunca está completa. O arquivo está sempre “navegando fora do tempo e do espaço, nunca descansando, nunca chegando à sua costa final” (Ketelaar, 2006, p. 27). No próximo capítulo, volto ao passado desta escrita de escavações para narrar o meu encontro em presença com o arquivo pessoal do David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, minha chegada no campo de pesquisa.

³⁴ Conforme Marialva Barbosa, uma das articulações que se faz em comunicação e história é considerar que os jornais seriam um dos senhores da memória social, ao selecionar temas a serem lembrados, deixando esquecer outros. No entanto, seus estudos demonstram que as produções midiáticas procuram se inscrever na história e não na memória, por se posicionarem como narradores de fatos históricos, no desejo de se tornarem arquivos *da* e *para* a história.

Figura 5: Recorte de jornal sobre o filme *19 mulheres e 1 homem*



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Capítulo 2 Escavações comunicacionais: movimentos, silêncios, vozes e perturbações de arquivo

Foi assim, nesta domiciliação, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto.

Jacques Derrida

2.1 Conhecendo o arquivo e o seu titular

O primeiro contato com o arquivo foi entre conversas com os funcionários do museu e manuseio dos documentos, a maior parte encaixotados num armário de ferro na última sala de um corredor de portas que dão acesso aos acervos de imagem e som de Mato Grosso do Sul. Por mais que o esperado seria a sensação de um espaço-tempo do passado, os painéis desmontados e os quadros dispostos no chão e encostados em armário e estantes comunicavam um arquivo no esquecimento. Devido a infiltrações no espaço denominado Sala David Cardoso, a exposição teve que ser desmontada e os documentos e objetos guardados naquela sala. Esta foi a primeira razão que disseram.

Levado à sala para ver os documentos, explicava sobre as pretensões iniciais da tese para coordenação, responsáveis e pesquisadores do museu e, ao mesmo tempo, abria algumas caixas. Com a atenção dividida no primeiro contato com o arquivo, fixei mais a atenção nos objetos: rolos de filmes; claquete de cena que preservava escritos em giz branco do número da cena e do nome do diretor: Ozualdo Candeias; um chapéu com lenço de estampa de onça utilizado pelo ator num dos filmes que tinha o Pantanal como cenário; equipamentos de iluminação; o manuseio e leitura de alguns documentos que estavam destacados em cartolinas pretas – indiciando uma relevância na exposição – um desses documentos era a ficha técnica e sinopse da produção *A freira e a tortura* (1984), um dos filmes censurados no fim do governo militar e que trazia um tema singular da política ditatorial do país.

As contradições e apropriações do passado-presente que envolvem a trajetória de uma das principais personalidades da pornochanchada no país entravam em diálogo nas conversas com os funcionários do museu e o manuseio dos documentos. Ao se colocar diante do arquivo, incondicionalmente, as questões em busca de relações vêm em pensamento. Naquele dia se expressavam em palavras junto aos funcionários do museu, habituados com os objetos. Inicialmente, emergia o olhar de análise que atravessava a

superficialidade do que parecia evidente com uma questão que se repetiria várias vezes diante de cada objeto: “por que ele guardou/preservou isso?”, fazendo-nos questionar para encontrar sentido (Farge, 2009) nessa vontade criadora de produção de documentos (Lopez, 2003)³⁵.

Os arquivos do passado não estão classificados e fixados em espaços determinados eternamente, sofrendo passivamente com a ação do tempo. Nós, seres *do* tempo e *no* tempo, damos movimento ao arquivo devido às ações temporais nas estruturas de preservação da memória. O arquivo do produtor, ator e cineasta David Cardoso foi ativado e se movimentou ao se tornar um objeto de pesquisa acadêmica. Na minha segunda visita, o armário de ferro havia se deslocado para a sala de acervos principais do museu, de espaços amplos, bem iluminado e com recurso de ar-condicionado. Foi-me disponibilizado uma luminária para que houvesse uma qualidade melhor do registro fotográfico dos documentos. Com a ajuda da coordenação na disposição daquele ‘cenário’ de pesquisa - mesa, cadeira e iluminação - a coordenação, que mantém uma relação próxima com David Cardoso, informa que o museu está articulando um evento de comemoração dos 60 anos de carreira do cineasta: “é uma forma de resgatá-lo”.

Sozinho em frente ao armário de portas abertas, selecionei duas caixas com a intenção de analisá-las naquele dia. Ver os documentos encaixotados com alguns objetos de cenários em apenas um armário dá a impressão de não se tratar de um árduo trabalho. No entanto, “despojar” o arquivo requer tempo, paciência e a necessidade de estar condicionado fisicamente (Farge, 2009)³⁶. No ato de leitura, escrita de impressões no caderno de campo e de se posicionar para um melhor enquadramento fotográfico do documento, a pesquisa de se comunicar com o arquivo evidencia que a produção de conhecimento se dá por uma razão/emoção (espírito/físico) em que o corpo é componente fundamental. A comunicação com o arquivo não se restringe ao sentar por horas, exige uma disposição corpórea: ler, escrever, analisar, levantar, posicionar-se, enquadrar e fotografar – por algumas horas do dia.

³⁵ Conforme Arlette Farge, o arquivo produz uma tensão entre a paixão de recolhê-lo por inteiro e oferecê-lo à leitura e a razão, “que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (Farge, 2009, p. 21). A busca pela contextualização é uma das faces de estudos sobre os arquivos pessoais: se preocupar em entender os motivos da produção do documento e as razões de sua preservação, identificando a “vontade criadora” (Lopez, 2003, p. 73).

³⁶ Conforme Arlette Farge, despojar o arquivo é um trabalho lento, exigindo do pesquisador muita paciência, pois é na lentidão das mãos e do espírito que emerge o ato criativo diante das pilhas de documentos que não acabam de ser consultadas, umas após as outras.

Havia se passado duas horas e ainda não tinha terminado um terço da primeira caixa. Devolvi a segunda caixa no armário. Levei três semanas para analisar somente aquela única primeira caixa. As emoções diante dos documentos afloram numa temporalidade lenta, diferente das reações contemporâneas promovidas pelas dinâmicas das redes sociais *online*, por exemplo. Os papéis amarelos e em decomposição te tomam pelo fascínio de uma aura autêntica que contribui na legitimação de um valor do documento a ser preservado. Midiatizava a pesquisa publicando nos meus *stories*, cuja visualização dura 24 horas, as correspondências oficiais do governo militar censurando e determinando cortes dos filmes produzidos pela produtora do David Cardoso: DaCar produções cinematográficas. Ambos vivem agora na região central do município de Campo Grande. Foi o telefone da produtora que o cineasta havia disponibilizado quando entrei em contato com ele por meio da rede social *online* Facebook. Liguei. “DaCar filmes”. Ouvindo e assistindo a algumas entrevistas disponibilizadas na internet, reconheci no primeiro instante a voz, mas mesmo assim segui o protocolo: gostaria de falar com David Cardoso. Do outro lado da linha: “é ele mesmo”. Nesse primeiro contato não consegui agendar uma conversa porque ele estaria em viagem aos Estados Unidos para exhibir o seu último filme, *Sem defesa* (2015). Contatei-o um tempo depois que já estaria de volta à cidade e conciliamos uma conversa no dia em que eu estaria no museu, que fica a poucos metros da DaCar produções cinematográficas.

A produtora é uma pequena sala num estacionamento de carros. Com a porta entreaberta já dava para vê-lo sentado virado de costas à mesa. “David Cardoso?” Era a deixa para o AÇÃO! Aos 78 anos, em 2022, David Cardoso relata seu dia entre idas e vindas ao médico, com o dedão da mão direita envolto por esparadrapos. Havia recentemente decepado o dedo. Dividia minha atenção na conversa inicial sobre o dia dele e observava o entorno da sala, repleta de pôsteres e quadros sobre suas produções e pilhas de latas com rolos de filmes. Aquele cenário e seus objetos causavam em mim a impressão de um passado sendo vivido ainda pelo diretor de filmes eróticos no país. O telefone toca e de pronto atende. Era um fã procurando saber como adquirir a autobiografia do ‘Rei da Pornochanchada’. Após ter dado as orientações, David Cardoso desliga, lança um comentário seguido de uma pergunta: “às vezes acontece isso: as pessoas ligam aqui procurando pela autobiografia porque não conseguem encontrar para a compra. São fãs daquela época. Mas e você? Qual o interesse pelo meu trabalho?”. Explico sem muita assertividade, com algumas palavras que vinham naquele momento e algumas já repetidas e programadas quando me questionavam sobre a minha

pesquisa. O cineasta também repetia algumas falas que eu havia lido na autobiografia, em pesquisas e na mídia nas quais concedeu entrevistas ao longo do tempo. A sensação de ‘eu já li/ouvi isso antes’ estava presente e agora em presença do próprio autor.

Um desses textos de ressonâncias da memória que proferiu foi o relato de quando um jornalista ao entrevistá-lo interroga: “David Cardoso, você ganhou tanto dinheiro com seus filmes, porque você não investe na cultura?” Emendei lembrando de uma entrevista concedida ao ator Carlos Vereza em que o cineasta cai em prantos ao tentar se redimir dizendo que deveria ter estudado e ter feito algo para a cultura brasileira. Carlos Vereza interrompe e diz: mas o cinema erótico não é cultura?³⁷. Diante do David Cardoso eu disse: do que eu li até agora, a pornochanchada diz da cultura e de um período da história do país.

Na atenção dispersa entra a fala e o cenário, um quadro atraiu o meu olhar e se relacionava com os documentos que estava analisando no arquivo: as correspondências oficiais de censura de alguns filmes. O quadro trazia recortes de jornais na língua espanhola sobre a censura do filme *A Freira e a Tortura* (1984). As manchetes anunciam a liberação do filme e os prejuízos causados pela proibição de exhibir. No centro do quadro a mensagem: “De um Hecho real, uma historia que avergonzo a um pais”. Pedi para tirar uma foto do quadro (Figura 7) e ele sugere uma manchete: Olha aí... “Cineasta é censurado pelo governo militar”. Naquele momento, David Cardoso investia na construção de uma imagem de cineasta de vanguarda e engajado. Ele abre uma das latas no chão e começa a desenrolar um dos filmes mostrando na película os certificados de censura em algumas partes. Pego o rolo e o direciono contra a luz para poder enxergar melhor a película. Enquanto vou enrolando novamente os filmes, David Cardoso relata as estratégias de burlar a censura com cenas fortes, denominadas de ‘boi de piranha’ para passar o todo do filme, e do jeitinho brasileiro de ir a Brasília para reverter, pessoalmente diante do ministro, os atos oficiais. Assim ocorreu com a liberação do filme *A Freira e a Tortura* (1984).

Depois da conversa com David Cardoso, fui ao Museu da Imagem e do Som (MIS/MS), localizado a duas quadras do escritório. Passei o restante daquela tarde manuseando os documentos. Após a conversa com o próprio titular, na minha

³⁷ Conferir em: <https://tvhistoria.com.br/estrela-dos-anos-70-nao-soube-lidar-com-perda-da-fama-bebo-todo-dia/> O vídeo na íntegra (35m06s) estava no canal do Youtube do programa Plano Sequência, da TV Escola. Estava disponibilizado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=IJr2Yyy7WSE>. Meu último acesso foi em 22 de novembro de 2020. Na revisão que faço deste capítulo (24 de abril de 2024), acesso o link e aparece indisponível, pois o canal do programa foi desativado.

interpretação, os documentos adquirem uma camada menos imaginativa e ilusória, passando a testemunhar com mais completude as contradições e controvérsias (Farge, 2009)³⁸.

Figura 7: Quadro de notícias sobre o filme *A feira e a tortura*



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

³⁸ A autora chama a atenção para as armadilhas e tentações causadas pelo arquivo. Recomenda-se que não se deve ter ilusões diante dos documentos históricos. É inútil procurar no arquivo o que poderia reconciliar os contrários, pois segundo esta autora, o acontecimento histórico está também na eclosão de singularidades tão contraditórias quanto sutis e às vezes intempestivas. “A história não é o relato equilibrado da resultante de movimentos opostos, mas se encarrega das asperezas do real percebidas por lógicas díspares em choque umas com as outras (Farge, 2009, p. 85).

2.2 Uma escavação dos sentidos

Manusear o arquivo em caixas, compostas por pastas e sem disposição cronológica é ter acesso a uma trajetória num tempo em dispersão, “um arquivo do tipo caótico” (Vianna, Lissovsky e Sá, 1986, p. 70)³⁹. Dos documentos oficiais de censura no período da ditadura passei a abrir caixas com materiais de publicidade de campanhas políticas, período em que David Cardoso se candidatou a vereador na capital Campo Grande, e de propagandas da Academia e Ginásio David Cardoso de propriedade do cineasta, que localizava-se exatamente naquele local próximo ao estacionamento e à DaCar produções cinematográficas, que eu acabara de conhecer. Passado e presente se encontram intensivamente e de maneira indiscernível nos vestígios do passado em documentos e no espaço presente com suas marcas do tempo. No convite de lançamento do Ginásio David Cardoso há informações de que haverá um coquetel à imprensa e a inauguração do ‘Ringue dos Campeões’ em homenagem aos campeões mundiais Éder Jofre e Miguel de Oliveira (Maguila). O convite informa ainda que expressões do mundo do boxe e esporte estarão presentes na inauguração. Em sua autobiografia, o cineasta conta que prestigiaram o evento Antônio Bernardo, Miguel de Oliveira (Maguila) e Servílio de Oliveira, faltando Éder Jofre que havia confirmado presença, mas não compareceu (Cardoso, 2006, p. 247). David Cardoso enfatiza no livro que o treinador contratado na época tinha sido indicado pelo pugilista Éder Jofre.

Além do boxe, o fisiculturismo era outra afinidade que atraía o cineasta. Tem como ídolos Charles Atlas, Steve Reeves, Reg Park e Arnold Schwarzenegger. No entanto, a admiração maior era por Steve Reeves, identificando-se por meio dos filmes estrelados por este ator na década de 1960⁴⁰. Sua academia particular recebia o nome Steve Reeves em homenagem. Inspirado por ele, David Cardoso se tornou um praticante assíduo do fisiculturismo, colocando-se como um defensor do esporte e da

³⁹ Trata-se de um arquivo do tipo caótico: sem arranjo; um conjunto de documentos desordenados, “como se fosse o resultado de uma lufada de vento que tivesse misturado as folhas de papel ao acaso” (Vianna, Lissovsky e Sá, 1986, p. 70). Conforme os autores, essa forma particular de “ordenação” reflete o ato simples de seleção dos documentos, que são então guardados indiscriminadamente, sem qualquer articulação contígua que contribua para a preservação de seu sentido; reproduz o caótico da cadeia original.

⁴⁰ Foi um ator e fisiculturista norte-americano. Reeves recebeu muitos títulos em fisiculturismo, como Mr. Universo e Mr. America. É lembrado também por seu desempenho em vários filmes épicos italianos, dos fins dos anos de 1950 e início dos 1960, interpretando heróis mitológicos como Hércules, dos quais se tornou o pioneiro em desempenhar o personagem, seguido por outros colegas norte-americanos também fisiculturistas que acompanharam seus passos na Europa, como Gordon Scott, Ed Fury, Mark Forest, Reg Park, Dan Vadis e Arnold Schwarzenegger.

vida saudável. Em sua autobiografia, o cineasta atribui ao esporte (halteres) por ter mantido o mesmo peso em mais de quarenta anos em fotos datadas de 1973 a 2003 (Cardoso, 2006, p. 249). David Cardoso corporifica a emergência da manipulação e controle do próprio corpo que passa a ser valorizado na passagem do século XX para o XXI no Brasil (Moraes, 2011)⁴¹.

Os materiais de publicidade da pasta dão indícios de que se trata do período da década de 1990, quando David Cardoso se candidata a cargos eletivos. O arquivo guarda um ‘santinho’ do cineasta ao lado do ex-prefeito de Campo Grande e ex-governador do Estado de Mato Grosso do Sul, André Puccinelli. Na época do documento, David Cardoso se candidatava a vereador e André Puccinelli a prefeito da capital. Como enfatiza em sua autobiografia, o esporte, o meio ambiente e a cultura eram as áreas de defesa de suas campanhas. O estímulo à política foi incentivado pelo ex-governador do Estado, Pedro Pedrossian, quando se candidatou à deputado federal. O cineasta conta que aquele seria o momento de encerrar a carreira artística com a pretensão de defender a fauna e a flora do Pantanal. Arte e política: “as duas mexem com o povo” (Cardoso, 2006, p. 225), procurando uma coerência nessa passagem de história. No entanto, uma específica relação do sistema da política com o povo não o satisfaz muito, e avalia que esse momento em sua trajetória tenha sido um dos mais desgostosos em alguns sentidos, pois alega que não compactuaria de esquema de corrupção e seus meandros para ser eleito. David Cardoso não teve sucesso em nenhuma de suas investidas na carreira política. Em 1986, ele se candidatou a deputado federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB); em 1992, candidatou-se para vereador pelo Partido Social Democrático (PSD) e em 1996 novamente para vereador, mas pelo partido do PTB.

Em seu arquivo no Museu da Imagem e do Som há mais vestígios desse período, como uma cópia de um disco de vinil com duas canções que exaltam o Pantanal, cantadas pelo cineasta. Era uma das ações de suas campanhas políticas. O lado A traz a música ‘Sonho de Pantaneiro’ e o lado B, ‘Se o tempo pudesse parar’. Nesta música, o refrão diz: “se o tempo pudesse parar; um futuro mais longo eu queria”. O cineasta

⁴¹ Na passagem do século XX para o XXI, Andrea Moraes argumenta sobre a emergência de formas de manipulação da apresentação da idade, promovendo a desestabilização de uma lógica de fases etárias presas a valores universais. Tal movimento ocorre a partir da manipulação individual e controle sobre o próprio corpo por meio de uso de tecnologias, como cirurgias plásticas, cosméticos, medicamentos e, no caso de David Cardoso, por meio de dietas e atividades físicas.

também foi colunista num jornal da cidade, entrevistava personalidades da televisão e da política, como o ex-governador André Puccinelli, o que denota que ali também era uma das suas atuações de campanha. Em sua coluna, o cineasta escreve, numa parte da página, uma espécie de diário. Na edição que traz uma entrevista com o diretor Jorge Fernando, David Cardoso evoca mais uma vez a temporalidade e reclama ao dizer que o Brasil é um país sem memória. “Nunca entendi como a maioria das pessoas parece fazer questão de esquecer o que viveu – ou o que viu acontecer”. Nas últimas linhas do texto, é categórico: “a verdade é uma só: quem não tem passado, dificilmente terá futuro”.

Nesses documentos e tempo disperso, a escavação nos vestígios do passado produz uma angústia que vem da tomada de consciência com a questão: o que estou procurando, afinal? Ao sair da abstração teórica e mergulhar nos impressos do passado, inicialmente, encontra-se algum sentido e relação entre os documentos e o que já foi dito, como acabei de fazer nesses últimos parágrafos. No entanto, as relações não se encerram, é uma parte que não explica o todo. Pesquisar manuseando, em movimento, é encontrar uma dificuldade angustiante para estabelecer o limite de uma prática de pesquisa na qual faça caber seu objeto na teoria por alguma razão lógica, entre a abstração teórica, fenômenos sociais e as sensações pessoais (Farge, 2009)⁴². A cada dia, a cada abertura de caixa e a cada conjunto de pastas surgem novas questões e *insights*. Passei a tentar fixá-los no caderno de campo. Manuseava o arquivo; registrava a imagem; vinha o pensamento e articulava com as teorias; registrava no caderno. Numa outra pasta, outra questão e outras nuances. Estava ocorrendo-me a sensação da escavação. Uma busca incessante por sentidos (Farge, 2009)⁴³. A pergunta que a ciência irá te fazer “qual é sua questão?” Ela não vem de imediato pelas vias do arquivo. Tudo parecia controlável diante das minhas referências bibliográficas e algumas análises à distância de alguns filmes e da autobiografia do David Cardoso, mas o contato com o arquivo pessoal e com o próprio titular gerou incessantemente e com frequência a constatação: não é sobre isso... não é só isso.... Ocorria-me a ânsia de finalmente expressar um dos bordões mais populares das redes sociais *online*: “É sobre isso e está

⁴² Há momentos em que o arquivo miniaturiza o objeto histórico: “se ele dá a medida e a amplitude dos grandes movimentos sociais, ele isola como faria um microscópio o exercício de paixões pessoais” (Farge, 2009, p. 49)

⁴³ Para Farge (2009), o sentido não jaz com a evidência de um tesouro encontrado. É preciso procurá-lo sob a desordem aparente dos relatos, dos fatos e dos acontecimentos. Quando se trata do estudo de comportamentos populares, persegue-se o conjunto de sistemas de racionalidade que fazem agir ou falar os parceiros sociais presentes nos documentos.

tudo bem”.

Não estava nada bem. Eu estava silenciosamente inquieto, numa solidão do arquivo (Farge, 2009)⁴⁴. Tentando encontrar respostas a essa angustia, compartilhei com o orientador e o que ficou no pensamento foi a frase: “ a pesquisa em arquivo não fácil. Vai querer voltar ?” Transitei por algum sentimento de arrependimento, mas assumi a responsabilidade e a escolha. Levei esse sentimento sobre a pesquisa na psicanálise. No final da sessão, entre meus lamentos, divagações e as questões para se elaborar, uma afirmação para eu levar comigo: “você está se tornando um pesquisador”. Pesquisador não como um fim, como um cargo ou atribuição, aquilo que se é; mas como um *estar sendo*. Já o arquivo, aquele conjunto de restos em fase de apagamento pelo tempo, enunciava que não seria fácil e confortante a sua simples dedução/redução. No seu manuseio, ele dizia-me - além de não me iludir – para ter paciência e atenção nesse encontro com o passado e com um estrangeiro de um lugar distante (Starobinski, 1966)⁴⁵. Junto a isso, de que ele, o passado, não se encerrou num tempo que passou. Ele vive e a minha comunicação com o arquivo, com os funcionários do museu, com o próprio titular e tudo que o envolve é prova de que a pesquisa é viva e paradoxalmente presente, pois esse encontro com passado se dá a partir do presente (Farge, 2009)⁴⁶. O arquivo se constitui num tempo intensivo em que o passado, presente e futuro parecem se tornar indiscerníveis. Ele expressa a vontade (do titular e das políticas institucionais de guarda, inseridas nas contingências socioculturais) do que deve ser lembrado/esquecido do passado no futuro. São vestígios do passado, insistentes em se conservar no presente em busca da eternidade diante de sua finitude. A vida passada num contínuo *passando* em direção à morte.

⁴⁴ A desmesura que emerge pelo arquivo produz a solidão. “Uma solidão em que pululam tantos seres vivos que parece quase impossível dar conta deles, ou seja, fazer sua história” (Farge, 2009, p. 20).

⁴⁵ Conforme Jean Starobinski, nunca será possível capturar as experiências subjetivas dos homens do passado, “mas podemos conceder a eles uma atenção devida a um estrangeiro, a um habitante de um país distante cujos costumes e linguagem são diferentes e devem ser apreendidos pacientemente” (Starobinski, 1966, p. 86).

⁴⁶ A escavação no arquivo é um desnudamento, em que aparecem não apenas o inacessível como também o que está vivo, conforme enfatiza (Farge, 2009).

2.3 Anarquivar o silêncio, o riso e a moral

O ato de escavar o arquivo em busca de sentidos nos fragmentos é tomado por emoções, que se configura como “um instrumento a mais para polir a pedra, a do passado, a do silêncio” (Farge, 2009, p. 37). Uma questão desse silêncio diz respeito a uma visível invisibilidade do corpo feminino na pornochanchada, que como se sedimentou na história, era o que a câmera cinematográfica procurava. Ele era explorado dentro do que a lei permitia. Nos filmes, só era possível mostrar apenas um dos seios das atrizes, caso contrário, a cena era cortada. As mulheres que participavam dessas produções, geralmente, eram pobres e tinham o sonho de serem atrizes. Trabalhar no cinema, naquela época, era a possibilidade de ser alguém na vida, assim como hoje é ser uma influenciadora digital com muitos seguidores e patrocinadores. O destino comum da maioria das atrizes do cinema pornochanchada era o esquecimento. O silêncio e o apagamento pela moral incidem fortemente sobre o corpo feminino assim como os cortes da censura.

No arquivo pessoal de David Cardoso, atrizes que tiveram grandes participações no gênero ainda vivem e são destacadas por suas atuações, não somente por suas performances corporais, que não deixam de estar evidentes nos documentos. Mas as escavações no arquivo mobilizam os sentidos. O manuseio das pastas traz à tona e podem revelar o inesperado. Em meio às notícias de jornais sobre o recorde de bilheteria do filme *Noite das Taras* (1980), atrizes aparecem com um dos seios à mostra como imagem de ilustração, sobretudo nos jornais de cunho mais popular, mas também na grande imprensa renomada, como do grupo *Folha de São Paulo*, ganham algumas linhas de texto destacando suas performances como atrizes. É o caso de atrizes como Patrícia Scalvi⁴⁷, Helena Ramos⁴⁸ e Matilde Mastrangi⁴⁹. As notas de jornais que

⁴⁷ Patrícia Scalvi (Vera Lúcia de Souza, São Paulo, 1954) começou no teatro amador. Foi convidada para fazer um teste para um pequeno papel num filme e acabou conseguindo o papel principal em *Presídio de mulheres violentadas*, uma produção de Antonio Galante. Participa tanto de produções de comédias eróticas quanto de filmes mais bem aceitos pela crítica intelectual. Destaca-se nos filmes *Dezenove mulheres e um homem* e *Corpo Devasso*, de David Cardoso, e *Ninfas diabólicas* (o episódio “a carta de Érica”), de John Doo. Abandonando as pornochanchadas, Patrícia Scalvi desenvolve alguns trabalhos no teatro e também na televisão, participando de algumas novelas, como *Meus filhos, minha vida* (1984 – 1985), produção do SBT (Abreu, 2006, p. 179-180).

⁴⁸ Conhecida como a Musa da Pornochanchada ou Rainha da Boca do Lixo, Helena Ramos, nascida em Cerqueira César, SP, 1955) é o símbolo maior do cinema erótico paulista dos anos de 1970 e 1980. Quando tinha 8 anos, seus pais se separaram e ela foi enviada a um colégio de freiras em Campos do Jordão, permanecendo por dois anos. Aos 12 anos, morando em São Paulo, começou a trabalhar como balconista de uma drogaria e depois numa fábrica de cristais, onde chegou a ser lapidadora. A carreira de atriz de cinema foi curta, de 1974 a 1984. Segundo Nuno Abreu, suas atuações podem ser divididas em duas fases: quando mostrava basicamente o corpo belo (1974 a 1979). No final da década de 1970,

narravam o apelo sexual e comercial do filme *Noite das Taras* (1980) destacavam o drama psicológico em que as personagens femininas matavam os homens no submundo das metrópoles, de transeuntes sem nome que perambulam sem rumo pelas ruas. Ao invés de seus corpos à mostra, perfis de rosto ilustram os jornais. Nas notas da seção Cultura do Jornal *Folha de São Paulo*, as informações sobre o filme, geralmente, eram mescladas com críticas irônicas sobre o cinema erótico. Uma delas destacava que a única coisa que salvava no filme era a atuação da atriz Patrícia Scalvi (Figura 8)⁵⁰. Na leitura dos documentos que ressaltam o lançamento de um novo filme e o seu recorde de bilheteria encontra-se, nas margens, vestígios de escrita de reconhecimento como atrizes das mulheres da Boca⁵¹.

Figura 8: Destaque para atuação de Patrícia Scalvi



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

investiu na sua formação como atriz, estudando balé e expressão corporal. No início de 1980, passa a ser convidada a trabalhar com diretores de maior prestígio, não deixando de participar das produções da Boca do Lixo (Abreu, 2015, p. 174-175).

⁴⁹ Aos 18 anos, Matilde Mastrangi (São Paulo, 1953) foi incentivada por sua mãe a participar de um concurso na televisão, no Programa Sílvio Santos, conseguindo o emprego de ‘silvete’ (um misto de dançarina e ajudante de palco). Ao mesmo tempo, trabalhava como secretária em escritórios de São Paulo e como modelo fotográfico, posando para revistas. Iniciou sua carreira no cinema com *As cangaceiras eróticas*, de Roberto Mauro. É convidada a atuar em muitos outros filmes, tornando-se uma das estrelas da Boca do Lixo. Com a decadência da pornochanchada, deixou o cinema para se dedicar ao teatro, como atriz e produtora (Abreu, 2015p. 177-178).

⁵⁰ Conferir para leitura:

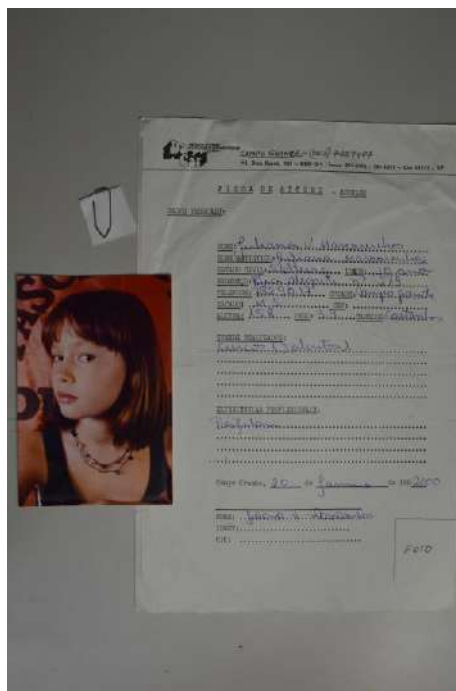
https://drive.google.com/file/d/1nzNgXCIwm68V_gbl26LgUay6nU0zkGN4/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1PVmDd4HUmKWCT1Wti_xjv95R97gCb7bJ/view?usp=sharing
<https://drive.google.com/file/d/1EA-7TCtxawhVQoNQpV11sEv9YkAN65HT/view?usp=sharing>

⁵¹ Na escavação do arquivo é possível mobilizar o anonimato, desfazendo-se estereótipos e colocando em dilema contradições inesperadas, sobretudo dos papéis femininos e masculinos, por exemplo.

Escavar os sentidos do arquivo sem uma organicidade cronológica na guarda possibilita mais livremente criar uma narrativa no manuseio e abertura de pastas. Numa delas, datados entre os anos de 1999 e 2000, havia alguns currículos (fichas) de candidatas a atrizes, supostamente de algum filme da DaCar produções cinematográficas que teria o campo, o Pantanal, como cenário. Além de cursos de datilografia, de secretariado e de modelo manequim, a habilidade incomum que chamava a atenção era saber montar a cavalo. Os retratos anexados por cliques - que ao retirá-los para registrar os currículos em sua integridade deixavam suas marcas de ferrugem no papel – traziam impressões de meninas e mulheres mestiças, de cabelos negros e lisos com traços mestiços e indígenas revelados em seus olhos puxados e castanhos (Figura 9)⁵². Destoavam do padrão de beleza representado nos filmes eróticos. As personagens principais tinham a estética das mulheres europeias, loiras, curvilíneas e de olhos verdes, como a atriz francesa Ira de Fürstenberg, protagonista do filme *Desejo Selvagem*. Sua contratação para atuar no filme é enfatizada por David Cardoso em sua autobiografia e os pôsteres do filme em seu arquivo dão destaque à atriz e denotam a importância dada a ela e às mulheres com o mesmo perfil.

⁵² Conferir para leitura:

https://drive.google.com/file/d/1PxX72xK0Xw_TT5dXBfgBRz3wpZ6P9LAG/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1FOvtw_2t_KESXsfqYsC9C44pdmHzEkUg/view?usp=sharing
<https://drive.google.com/file/d/1BtGvtedBY889Z9oCCdUV9dFRK16wvPYg/view?usp=sharing>
<https://drive.google.com/file/d/1YmInalw3moTTtnh0avxRhHRnb-3yyaFG/view?usp=sharing>

Figura 9: fichas de atrizes

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

O manusear daquela pasta de currículos, as mestiças se faziam presença, mostrando sua existência ambígua. O ensaio fotográfico de uma delas se espalhava na pasta. Ela insistia em surgir, esporadicamente, na abertura das folhas de seda que protegiam os documentos. A aparição de suas imagens gerava um efeito cinematográfico. Na passagem de um currículo, aparece de biquíni branco com as mãos sobre a fivela de um cinto de couro envolto na sua cintura; de outro currículo, está sentada de *shorts* e blusa com o cinto envolto em um dos braços. Entre outros currículos com retratos de candidatas a atriz de uma das produções da DaCar, ela novamente emerge na pasta, agora fazendo um olhar sensual e bem vestida, com lenço de seda sobre o cabelo, óculos escuros na posição como se estivesse tirando ou colocando-o e fazendo pose de uma madame da alta sociedade (Figura 10). Qual seria a sequência do ensaio original? Seria a lógica do despir: de muita à mínima roupa? A ficha de catalogação apenas descreve a imagem e não havia pistas a qual currículo aquelas fotografias pertenciam. Aquela mestiça estava na fronteira do arquivo e na centralidade do meu olhar. Era presença de uma consciência mestiça que transita nas contradições e

ambiguidades. Sua insistência de visibilidade no arquivo parece-me questionar o claro e o escuro e dá-lhes novos sentidos nesta *escavação comunicacional*. “Sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados” (Anzaldúa, 2005)⁵³.

Figura 10: Ensaio fotográfico de candidata a atriz



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Aproximadamente dois meses, nas tardes de segundas e quartas-feira, eu visitava o Museu da Imagem e do Som da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (MIS/MS) para manusear, ler, analisar e ‘rearquivar’⁵⁴ por meio do registro fotográfico os documentos esquecidos num armário de ferro pertencentes ao produtor, ator e cineasta David Cardoso. Assiduamente, estava naquela mesa próxima a uma luminária disponibilizada para mim na sala dos acervos principais do MIS, para onde havia

⁵³ Conforme a autora Gloria Anzaldúa, *la mestiza* tem que se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos para uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. A *mestiza* enfrenta e desenvolve uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambiguidades.

⁵⁴ O manuseio no arquivo possibilita escrever um novo arquivo. “Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recomençar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e de construção. A cada jogo corresponde uma escolha, prevista, ou que sobrevém subrepticamente, quase imposta pelo conteúdo do arquivo” (Farge, 2009, p. 64).

movimentado os documentos no início desta pesquisa de campo. Nesse período, durante as escavações, discretamente, era interrompido pelos funcionários para saber se aceitaria um café ou um chá que acabaram de fazer para eles. Era um ânimo e energia a mais durante o processo exaustivo de pesquisa. Num desses dias, acompanhei cantarem ‘Parabéns para você’ a um dos funcionários. Por conta das várias portas que se entrepunham entre o arquivo e onde acontecia a comemoração, o som das vozes chegavam a mim abafadas. Por uma atenção dividida com os documentos e a movimentação dos funcionários ao entorno, antes do início do canto, a festa parecia ser surpresa. Havia entre as pessoas uma movimentação que desejava uma sincronia na finalização dos preparativos e a chegada do aniversariante para o grande momento: o Parabéns!

No desassossego incessante e interminável de procurar sentidos no arquivo - desarquivando, rearquivando, anarquivando (Derrida, 2001)⁵⁵ – promovendo uma concentração quase hipnotizante - um pedaço de bolo sobre um guardanapo me desperta. Um gesto de ter sido lembrado e considerado presença mesmo distante naquela comemoração particular. Nos dias que estava lá, presenciava toda a movimentação cotidiana que ocorria no museu. Comemorações e análise de outros arquivos em salas distintas. Havia visitas dos próprios funcionários à sala de acervo principal para seleção de equipamentos como aparelhos de rádio antigo para exposições em feiras e festivais, como o Festival América do Sul Pantanal, que iria ocorrer naquela última semana do mês de maio de 2022. Abria-se algumas estantes e colocavam alguns aparelhos radiofônicos antigos na mesa ao lado. Olhei de soslaio e um deles despertou minha memória, levando-me para a infância e a adolescência. A sala de arquivos principais do Museu da Imagem e do Som abriga, além de rolos de filmes, muitas fitas em VHS de autoridades públicas e artistas do estado e equipamentos de mídia de várias épocas. Próximo à mesa em que pesquisava havia um antigo ‘teleprompter’. Era mais antigo do que aquele que conheci na minha época de estudante de jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), de 2004 a 2008.

No *hall* do 3º andar, no MIS/MS, um estande protege por um vidro o rádio vermelho de Paulo César da Silva Baptista, o ‘Paulo do Radinho’. Junto ao rádio está

⁵⁵ De acordo com Jacques Derrida, o mal do arquivo corresponde a uma perturbação oposta ao sossego; de procura incessante e interminável ao arquivo, correr atrás dele e encontrá-lo onde se esconde, porque alguma coisa nele se anarquiva. Para o autor, há arquivamento porque há nesse mesmo processo uma destruição anarquivante: as cinzas e o além.

uma bandana amarrada num lado da alça do aparelho e um óculos escuro, pois era assim que o encontrávamos todos os dias na avenida Afonso Pena, esquina com a 14 de julho, alegrando os motoristas e trauseuntes com todo tipo de música e em alto som naquele radinho. Um dos critérios da *playlist* certamente levava em consideração músicas que podiam alegrar o cotidiano naquela rua. Fiz um registro pelo celular daquele ‘monumento movente’ das ruas de Campo Grande (Figura 11)⁵⁶.

Figura 11: Rádio que pertenceu ao Paulo do Radinho



Fonte: registro feito por mim no MIS/MS

⁵⁶ Conferir em: <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2021/reliquia-de-campo-grande-radio-de-paulo-do-radinho-e-doador-e-agora-faz-parte-do-acervo-de-museu/>

Para os mais jovens, como os estagiários do museu, a antiguidade midiática não produz essa sensação de encantamento nostálgico, como gerado também numa professora de cinema da UFMS que foi à sala para preparar uma aula sobre preservação com algumas daquelas antiguidades, especificamente, cinematográficas. Olhava alguns daqueles aparelhos e vociferava: “olha, que coisa linda”! Pelo silêncio e apenas pelo olhar de um dos funcionários, eu imaginava o que se passava pela sua mente - interrogações: ??? Fui apresentado à professora: “Este é o Roberto, ele está fazendo uma pesquisa para tese sobre o arquivo de David Cardoso ...”. No final da frase, escapa um riso. Associei esse riso a um tom incompreensível de uma colega dos tempos da faculdade que trabalhava na Fundação quando a encontrei, dias antes, no elevador. Do terceiro andar ao térreo, o assunto se restringiu ao ‘o que estava fazendo ali’. Quando me perguntam sobre minha tese, eu costumo dizer de maneira bem popular, tirando todo o caráter de cientificidade para justificar o porquê – desenvolvi essa performance desde a dissertação: “é sobre o Reynaldo Gianecchini”. Naquele momento, no elevador com essa querida colega disse: é sobre a pornochanchada! Na mente dela parecia ter passado a expressão: como assim? Em suas palavras ditas, saiu: “pornochanchadaaa... é em Antropologia ...?”. Eu: “Não. Em Comunicação e Cultura”. O desafio desta pesquisa é desafiar o estranhamento do riso negativamente crítico, configurá-lo como um riso carnavalesco bakhtiniano, que tem a função de restabelecer a ambivalência de um “sério que se fixe e se isole da integridade inacabada quotidiana” e da história da cultura (Bakhtin, 1987)⁵⁷.

A professora de cinema, assim que terminou os preparativos para a aula que seria no dia seguinte, veio conversar comigo sobre a minha tese. Localizamo-nos sobre algumas questões de cinema, teorias e métodos da comunicação e cinema. Compartilhei como qualquer doutorando diante de uma professora-cientista as angústias de encontrar a Tese. No meu caso, de *escavar* a minha Tese. Ela então me indicou algumas leituras de cineastas reconhecidos e exaltados pela Cultura e pela Ciência. Além disso, convidou-me a frequentar um projeto de cineclube promovido pela Faculdade de

⁵⁷ Conforme Mikhail Bakhtin, o verdadeiro riso é ambivalente e universal, que não está oposto ao sério, o qual é purificado e completado pelo riso. “Ele o purifica do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico” (Bakhtin, 1987, p. 170). Entre outras questões, o desafio desta tese é encontrar essa ambivalência riso/sério que atravessa as moralidades da cultura popular e de uma arte de valor cultural.

Comunicação da UFMS. Agradei pelas indicações e as pesquisei depois, sendo importantes para o amadurecimento da pesquisa. Ainda naquele instante, depois de nos despedirmos, voltei aos documentos e a pensar sobre o riso...

Em diálogo com Verena Alberti (1999), que faz um estudo sobre os teóricos do riso numa perspectiva histórica, a manifestação do riso, entre outros sentidos, pode enunciar um espaço impensado e invisível correspondente à ordem da razão. Algo que esteja fora do considerado sério se manifestaria pelo riso, e por isso, sua aparição pode evidenciar as exclusões efetuadas pela razão: “o riso e o cômico tornam-se o lugar de onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela razão como marginal e ridículo” (p. 12), transitando por uma filosofia do não-saber. O riso pode suscitar ligações insolúveis, contraditórias e polissêmicas entre o sério e o não-sério, entre o sentido e a ausência de sentido: “ligação com a qual o homem não consegue lidar e da qual só consegue escapar através do riso” (p. 29).

Figura 12: Reportagens da revista *Veja* emolduradas



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Um quadro em porta-retrato de madeira, corroído pelas traças advindas do tempo e de uma guarda entregue ao esquecimento, emoldura uma notícia da revista *Veja*, de 20/08/1980, como informa o escrito à caneta no espaço da seção da revista: cinema. As primeiras linhas descrevem o casarão antigo, localizado próximo à Estação Ferroviária de São Paulo, reformado por David Cardoso para ser tornar a DaCar

produções cinematográficas, ou o quartel-general do cineasta, como destacado no texto. A matéria com o título ‘Vendendo Sexo, um cineasta que fatura alto com o pornô’ apura e narra com David Cardoso a receita para o sucesso vivido naquele momento com as suas produções em quantidade e faturamento, com cinco produções em 1 ano e com recorde de bilheterias com os filmes *19 mulheres e 1 homem*; *Amadas e Violentadas*, e *Desejo Selvagem*. Na matéria, o destaque se concentra no filme *Noite das Taras* (1980), que estava em cartaz há um mês em São Paulo e há uma semana no Rio de Janeiro, arrecadando uma quantia em dinheiro que poderia tornar o filme o de maior bilheteria de todos os tempos, passando os filmes *Dona Flor e seus dois maridos*, lançado no ano de 1976, e *Dama da Lotação*, lançado no ano de 1978. Duas produções, segundo a matéria, que custaram o triplo do que David Cardoso investia nos seus filmes, além de possuírem um elenco e direção de nomes reconhecidos e famosos no cinema. Lança-se a hipótese de que o segredo é a exploração do erótico, nu frontal feminino e masculino; palavrões e violência.

Nas áreas abaixo da página a receita do cineasta, como está destacado no título ‘O pensamento vivo de David Cardoso’, é revelada por meio de um texto em formato de entrevista bate-bola, dividida em temas. O cineasta fala sobre seus filmes preferidos, sobre seu comportamento como produtor, patrão e ator nas produções cinematográficas; suas opiniões sobre incentivo à indústria cinematográfica e as atrizes. David Cardoso revela que a receita do sucesso é fazer filmes mais fortes do que o anterior, sem chocar a sociedade com referência a drogas e política. Essa fala é reiterada em sua autobiografia, publicada em 2006, vinte e seis anos depois. Um pensamento em arquivo e ancorado num patrimônio memorável que se reitera em entrevistas ao longo do tempo de personalidades públicas e celebridades, como destaca Arfuch (2010). Interpreto que é possível escavar políticas que compreendem a dinâmica política naquele momento e por isso sigo procurando...

Num outro porta-retrato, com a moldura mais conservada, há outra página da revista *Veja*, os escritos de caneta também nessa página informam que a edição é de abril de 1994, quatorze anos depois da outra matéria. Com o título: ‘a televisão é pornográfica’, a narrativa enuncia as palavras do cineasta com um tom de defesa de suas produções, bastante criticadas na época, mas naquele momento tratava-se de uma mesma linguagem que se vê nas novelas da televisão. Com um tom de deboche, David Cardoso reclama que: “perto do que se passa hoje na televisão, meu estúdio de filmagem era convento de carmelitas”. A frase é destacada na página num ‘olho de

notícia'. Nessa notícia da década de 1990, o cineasta parece demonstrar seu desconforto com o título de o 'Rei da Pornochanchada', além de comentar que as produções se assemelham com o que se exhibe na televisão, porém nesta com mais demonstrações de violência. Ele também esclarece que nunca participou de cenas de sexo explícito, e que hoje, as produções pornográficas são consideradas produtos *cult*, com indicações de críticas especializadas, o que não ocorria com os seus filmes, que eram bastante criticados. Diante disso, o cineasta segue em sua defesa destacando os recordes de bilheterias de alguns de seus filmes como *19 Mulheres e um Homem* (1977), *A Ilha do Desejo* (1975), *Amadas e Violentadas* (1976), *Possuídas pelo Pecado* (1976) e *A noite das Taras* (1980), sendo este último considerado o único filme nacional a ficar oito semanas ininterruptas num mesmo cinema, segundo relata a matéria. De acordo com informações da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o filme *A noite das Taras* atingiu 2.107.829 espectadores em São Paulo em junho de 1980, mês e ano do seu lançamento⁵⁸.

Nas linhas que seguem, o cineasta continua fazendo comparações com a televisão e suas produções de pornochanchada. Seus filmes eram para adultos e menores de idade não poderiam entrar no cinema, o que não ocorre na televisão em que as crianças têm acesso a cenas de violência e de sexo pesado, sem nenhuma fiscalização. Emenda que seus filmes eram censurados e recebiam cortes que comprometiam a narrativa da produção. Cita o seu filme *As seis mulheres de Adão* (1981), que teve 20 minutos de cenas cortadas. Neste filme há uma polêmica sobre uma cena de sexo anal e explícito, se David Cardoso teria feito a cena ou era um membro de borracha? Volto ao texto. O cineasta comenta sobre as atrizes que participaram das produções e o quanto eram recriminadas por tal. A matéria evidencia um movimento em que David Cardoso também se projeta como militante ambiental e amante do esporte, tentando se deslocar do título que o marca ao longo do tempo. Nessa notícia arquivada em sua defesa (Artières, 1998)⁵⁹, o cineasta destaca que nunca fez apologia a drogas, à violência e sempre pagou em dia seus funcionários, sem ter nenhum problema trabalhista. Diz não ser aquele 'rei da pornografia' que quiseram fazer dele, mas também não é nenhum

⁵⁸ Em consulta à uma lista cuja última atualização foi feita em 05/08/2022.

⁵⁹ Uma das considerações em relação ao arquivamento da própria vida, de acordo Philippe Artières, é que o ato pode ser entendido como a preparação de um processo judiciário para a própria defesa, onde será feita uma organização das peças documentais para refutar a representação que os outros têm de nós.

moralista. Nas últimas linhas da notícia, David Cardoso ressalta que seus filmes não foram financiados pela Embrafilme, “um câncer do cinema brasileiro” e enfatiza que deve existir uma classificação e fiscalização em relação às drogas e violência na televisão. As notícias emolduradas sinalizam uma importância dada por David Cardoso ao conteúdo. Em entrevistas, destaca um sentido de exclusividade: sou o único ator a ser duas vezes capa da revista *Veja* (Figura 12)⁶⁰.

2.4 Pôsteres excluídos e sinopses de filmes

Numa das pastas está escrito: postais excluídos. Ao abrir e manusear, encontrei, em sua maioria, pôsteres do filme *Desejo Selvagem*. Além de destaque no nome do filme, há o subtítulo entre parênteses: (Massacre no Pantanal), e o nome dos protagonistas: David Cardoso e Ira de Fürstemberg. O sentido da exclusão é difícil compreender com precisão, por haver outros documentos na pasta que não se referem aos pôsteres e por haver muitas cópias repetidas deles. A exclusão poderia ser por conta da repetição. O que me chamou a atenção foram os sentidos das cenas dos pôsteres que revelavam imagens dissonantes de uma representação ética, bastante criticada na contemporaneidade e que hoje não justificaria a composição cênica num material de divulgação de um filme. Num deles, três homens vestidos de calça jeans, camiseta e chapéu, caracterizados como homens do campo, num ambiente pantaneiro, imobilizam com uma corda envolta pelo pescoço um jacaré no chão. Dois deles têm empunhados na cintura um revólver e apenas um deles imobiliza o animal. Os outros dois acompanham em espera de qualquer assistência se for necessária. Num outro pôster, de divulgação do mesmo filme, uma onça toma o lugar no jacaré. Entre os três homens agora, está o personagem de David Cardoso, de cócoras segura para cima uma espingarda apoiada sobre uma pedra; de colete estampado de pele de onça; de mesma estampa é o tecido que envolve um chapéu segurado pela outra mão. Um homem no centro da cena observa atentamente o animal no chão, no mesmo nível do personagem de David Cardoso. O terceiro homem, no outro canto da cena, está em pé segurando uma zagaia⁶¹, um artefato histórico utilizado para matar onça; há uma delas, como objeto de cena, no

⁶⁰ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/1ksvvp6Zl5yV2RuG8V0jCoUwm-q4o-8Ju/view?usp=sharing> e <https://drive.google.com/file/d/1zdW1WieiStWGrLNZtckRmCeq8K4VNjW/view?usp=sharing>

⁶¹ Azagaia ou zagaia, é uma lança curta e delgada e usada como arma de arremesso por povos ou indivíduos caçadores. Também pode ser usada como ferramenta de pesca.

arquivo de David Cardoso. A imagem está no capítulo 4 (Figura 39). De costas na cena, a onça está viva, de cabeça arquejada para baixo, encurralada e atenta a qualquer movimento dos caçadores.

O manuseio sequencial dos pôsteres também dá um movimento que lembra as origens do cinema. Na transposição das imagens, na outra cena, no outro pôster do mesmo filme, uma mulher ocupa o lugar do animal. Agora são cinco homens que a imobilizam no chão. De cabelos negros - deitada e sem blusa, a cena insinua que a roupa foi arrancada pelos homens. A mulher está contra a câmera, que registra de frente as fisionomias e movimento corporal do desejo dos homens. Alguns aparentados como homens do campo, capangas, e outros como homens da cidade, de camiseta comum e bigode bem desenhado. Quatro deles, dois imobilizam cada um dos seus braços e os outros dois cada uma de suas pernas. O quinto, sem camiseta, está no meio e sobre o quadril da mulher. Ao fundo, um riacho e uma canoa encostada à margem compõem a cena do pôster de divulgação do filme *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*, que contarei mais no futuro, entre o capítulo 4 e 5. A personagem se chama Bugra, é uma indígena que não fala com ninguém; classificam-na como muda. Depois desta cena de estupro, ela persegue e mata cada um dos seus estupradores. A degradação das indígenas como objetos sexuais soma-se às mulheres pretas e mestiças: “todas inferiorizadas por sua condição feminina, racial e servil no imaginário colonial” (Del Priore, 2023, p. 46) (Figura 13).

Outros pôsteres evidenciam à mostra o uso de armas. Num deles, de divulgação do filme *Noite das Taras* (1980), um grupo de homens e uma mulher, enrolada por uma toalha, estão reunidos numa sala e dispostos como numa roda de conversa. Dois dos homens apontam, cada um, um revólver em direção a um outro homem, que está no centro da cena. Em outro pôster, o personagem de David Cardoso empunha uma espingarda ao lado de uma mulher loira que segura um buquê de rosas. Tal cartaz é dividido com a cena de outra mulher no chuveiro e de cabelos enrolados por uma toalha. Uma representação essencialista da valentia viril masculina e a sensibilidade romântica feminina junto a exibição do corpo feminino como objeto de desejo. Esse pôster corresponde ao filme *Posuídas pelo Pecado* (1976). A pasta de excluídos, que se quer recalcar, são lapsos, conforme Marc Ferro (1975) argumenta, sobretudo nas cenas cinematográficas. Eles devem ser lidos numa relação sociocultural e histórica, no período de sua impressão. No manuseio de uma pasta de pôsteres excluídos, revela-se o latente num presente de aparência e silêncio. Coloca-se em cena *obscenidades* que se

quer fazer pacificamente invisível⁶².

Ainda na pasta de pôsteres excluídos, um cartaz de divulgação do filme *A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo* (1979) conserva um silenciamento visível. Três homens vestidos como militares da Marinha do Brasil, um casal cujo figurino sugere identificá-los como turistas, assim como um rapaz oriental que está ao lado dos dois, e o personagem de David Cardoso, que está apenas de sunga no centro da cena. Todos eles olham de maneira atenta, desafiadora e receosos um homem negro que aparece desfocado na cena, porque parece estar correndo. O homem negro embaçado na cena, quase invisível, foge de olhares de julgamentos e de uma suposta condenação daquele grupo que o observa atentamente. O paradoxo que o coloca no centro da atenção de todos em cena numa invisibilidade desfocante: comunica-o numa enunciação que o localiza naquele espaço como uma ameaça e perigo a todos naquele cartaz. Ele está dividindo o espaço com a imagem de uma mulher de blusa e com a parte de baixo do biquíni à mostra, ambos na cor azul. A mulher olha de lado em direção ao máximo que podem alcançar seus olhos no seu campo de visão do lado esquerdo. Com as mãos na cintura, seu corpo comunica, como os outros, uma postura de vigília e de um pensamento que parece levar ao julgamento. Um olhar em que aquelas pessoas não reconhecem o homem negro, rasurado e desfocado, como um dos seus, mas como um selvagem cujo corpo se inscreve em sensações de ameaça e perigo (Figura 14) (Fanon, 2008)⁶³.

Apesar de estar na Pasta Excluídos, esse pôster e outros que destaquei anteriormente estavam na linha do tempo na parede da Sala David Cardoso, recuperada por fotografias antes de ser desmontada. No entanto, no espaço da Sala tais imagens evidenciam o sentido da trajetória cinematográfica. Escavar e encontrar esses pôsteres numa pasta denominada ‘postais excluídos’, salta em frente na cena um sentido no qual é possível interpretar política-moralmente dadas representações. No manuseio, na proximidade e num olhar de análise particularizado de cada pôster, interpreto que esses

⁶² Marc Ferro argumenta que esses lapsos estão na sua relação com a sociedade na qual o filme é produzido e que “os pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível” (Ferro, 1975, p.6).

⁶³ Franz Fanon apresenta situações cotidianas que revelam a violência dos processos de colonização e racismo. A busca pela humanidade é uma questão que atravessa o livro pontuado a uma ideia de que a humanidade da pessoa negra é rasurada em detrimento da pessoa branca e, por isso, a existência como humano das pessoas negras é condicionada pelo uso metafórico de máscaras brancas. O autor destaca em várias passagens da obra a associação do negro ao selvagem.

sentidos no presente ardem como vestígios que insistem em permanecer no tempo, ao mesmo tempo que se insiste excluí-los; lapsos de uma sociedade que mantém em arquivo valores obscenos coloniais brasileiros.

Figura 13: Pôsteres do filme *Desejo Selvagem*



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS –FCMS

Figura 14: Pôster do filme *A ilha do desejo*

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS –FCMS

Em várias pastas, fichas técnicas junto a sinopses de alguns filmes produzidos pela DaCar produções cinematográficas transitam no arquivo, e algumas das narrativas contam a história de homens e mulheres que transitam em suas experiências eróticas. Na sinopse do filme *Troca-Troca do Prazer* (1985), as palavras e frases batidas por uma máquina de datilografia - supostamente a mesma que compõe o arquivo de David Cardoso – contam a história de três casais de heterossexuais que praticam orgias entre eles num *camping*. No local, encontram um “autêntico atleta sexual”, chamado Apolo, que acaba seduzindo as três mulheres. Os homens enciumados passam a vigiá-las, controlá-las, definido na sinopse como uma atitude em que o “machismo se instala”. O roteiro também narra a inversão de posições, pois Apolo passa a procurar o marido das mulheres conquistadas, um deles, Fábio, que abandona a atuação de “policia neurótico” de sua esposa, e passa a desfrutar também dos prazeres oferecidos por Apolo. A sinopse não evidencia tão expressivamente se o comportamento era um mal; coloca-se entre parênteses “(ou bem, dependendo do ponto de vista)”; mas conceitua a revelação de um novo modo de ser de maneira pejorativa naquele ponto de vista: “Fábio transforma-se numa verdadeira Bichona”. Os dois maridos restantes interpelam Fábio e suas esposas, agredindo-as após confessarem a paixão pelo atlético viril Apolo. Fábio interrompe a agressão e as defende.

Os dois maridos, Lima e Tarciso, vão de porretes na mão prestar contas com Apolo, “o destruidor de lares”, quando encontram ‘Fedegozo’, um homem matuto que cuida de animais num rancho próximo ao *camping*. Revela aos maridos que ele é o Apolo. Como efeito imaginativo, o atleta viril Apolo era na verdade o matuto ‘Fedegozo’. Dirige-se aos maridos e diz esperar que eles se acalmem para também seduzi-los. Nas últimas batidas de palavras, a sinopse se encerra: “na clara alusão de que Lima e Tarciso também estão nos seus planos...”⁶⁴

Outro filme produzido por David Cardoso, representado no seu arquivo pessoal por meio de pôsteres de divulgação é o filme *Corpo Devasso* (1980), assim como em *Troca-Troca do Prazer*, o homem matuto e interiorano é simbolizado como força sexualmente viril e desejada por mulheres e homens. O longa-metragem conta a história do personagem Beto, que após ser pego pelos patrões transando com a filha e ser rejeitado pela noiva virgem que só queria fazer sexo depois do casamento, viaja para São Paulo, fugindo da polícia que o procurava por ter violado propriedade privada para fazer sexo com a filha do patrão. Na metrópole, envolve-se com uma fotógrafa de modas; prostitui-se como michê; torna-se vendedor de livro com a ajuda de Raul, com quem estabeleceu um relacionamento; apaixona-se por uma jornalista envolvida em greves; trabalha como caseiro de uma advogada rica e se envolve também com a sua filha. Por vingança, a advogada facilita a prisão de Beto. Julgado por uma comissão de psicólogos e sociólogos, Beto é liberto e conhece a psicóloga que o defendeu, a qual insinua também querer se relacionar com o personagem principal. O roteiro cinematográfico como desses filmes revelam o roteiro das condutas sexuais nos cenários culturais representados (Gagnon, 2006), vendo assim as práticas sexuais de homens e mulheres nos espaços, menos como uma questão da psique e mais como posições e forças que agem nos lugares e revelam desigualdades sociais e de gênero, migrações, conflito urbano e tecnologia política (Rubin, 2012).

Um rolo de filme em decomposição no armário de ferro que guarda o arquivo doado por David Cardoso à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul é identificado em caneta azul com o nome ‘Viciado em C’. São vestígios de mais um filme de sexo

⁶⁴ Conferir para leitura:

https://drive.google.com/file/d/1BdSYnHRqP6_zDU9sNnMYIbxwaGVGyAVi/view?usp=sharing

explícito dirigido pelo pseudônimo Roberto Fedegoso⁶⁵; com a participação de atrizes travestis. Novamente o protagonista, José Carlos, é de origem interiorana. Desde criança praticava sexo com animais na fazenda do seu pai. O enredo denota que talvez esse era o motivo pela preferência ao sexo anal. Ao se mudar para a cidade grande (São Paulo), José Carlos constata que sentia apenas satisfação (usa-se efeito sonoplásticos de sinos após o personagem gozar) com as mulheres travestis. O personagem começa a namorar Pérola, que *passa* por mulher diante de José Carlos até os momentos finais da história. A revelação não impediu a relação entre os dois. No *Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985), dando continuidade à história do filme anterior, José Carlos fica noivo, mas com outra personagem travesti, a Esmeralda. A trama do filme se desenrola com a tentativa deles se casarem na Igreja, na cidade natal do protagonista.

Na ficha técnica desse filme, a atriz que interpreta Esmeralda é nomeada pelo seu nome social: Patrícia Petri. Na sinopse, a linguagem ao gênero masculino a partir do órgão sexual persiste nas batidas de palavras. No primeiro parágrafo, refere-se à personagem Esmeralda como: UM travesti. Ao narrar que o amigo de infância considerava um absurdo se relacionar com uma travesti, a sinopse insiste na nomenclatura biológica: “seu amigo de infância acha o fim da picada transar com um homem”. Nas linhas seguintes, a sinopse também não é hipócrita e lembra que José Carlos e esse amigo de infância faziam troca-troca quando crianças⁶⁶. Na saga de se casarem na Igreja, o casal vai até o padre da cidade para combinarem a cerimônia. O eclesiástico perde a compostura ao constatar no documento oficial de Esmeralda que o seu nome de batismo é Esmeraldo. Vai à delegacia e pede para prendê-los por se tratarem de comunistas, segundo o texto da sinopse, pois na narrativa fílmica a expressão é de maneira jocosa: ‘CUMunistas’, uma junção que denota o sexo como política subversiva da ordem (Miskolci, 2007)⁶⁷. No final do filme e da sinopse, enuncia-se a perseguição

⁶⁵ David Cardoso assinava a direção das produções com sexo explícito com o pseudônimo de Roberto Fedegoso, nome de um senhor que trabalha com ele e tem as características de um homem matuto e do campo.

⁶⁶ Conferir para leitura:

https://drive.google.com/file/d/1Vq1eYr_knioCTHHuXHBpdzaqWAJLx6PZ/view?usp=sharing
<https://drive.google.com/file/d/18Cbg6P6V3Dx-d7bFA6XY3xhw0H4AmYum/view?usp=sharing>

⁶⁷ Para Miskolci (2007), o casamento gay, e aqui podemos interpretar como o casamento entre dissidentes sexuais, evoca temores com relação a sobrevivência da instituição Igreja no seu papel de mantenedora da ordem social e valores tradicionais. Isso ocorre porque há uma construção histórica dos dissidentes sexuais como uma ameaça ao *status quo*.

dos moradores da cidade aos casais, além de João Carlos e Esmeralda; de Tina, amiga de Esmeralda que vai à cidade com o advogado que a liberta da prisão, e Pedro, amigo de João Carlos que termina o noivado com Rita para ficar com a travesti Tina. O filme evidencia, somente pela expressão jocosa ‘CUMunistas’ o quanto a política e a sexualidade se enredam como expressões e interpelações de “múltiplas dimensões da gestão social do erótico e do sexual” (Carrara, 2015, p. 325).

O filme *Novas Sacanagens do Viciado em C*, lançado em 1985, revela o pânico da epidemia da aids que emerge em 1980. Nota-se na narrativa uma preocupação com esta epidemia, reforçando a associação com os dissidentes sexuais e também com práticas sexuais não convencionais. Rubin (2012) argumenta que o pânico da Aids se configura como uma mistura de doenças incuráveis com terror sexual, em que o medo da aids afeta a ideologia sexual. Para a autora, no momento em que homossexuais se livram da associação à doença mental se vêem metaforicamente soldadas a uma imagem de deteriorização física e “sua transmissibilidade está sendo usada para reforçar medos antigos que a atividade sexual, a homossexualidade e a promiscuidade levam a doença e a morte” (Rubin, 2012, p. 39).

Figura 15: fita magnética “Aids”

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Uma fita magnética é identificada com uma fita branca, que mal consegue se manter fixa no objeto. De caneta azul, apagada pelo tempo, está escrito “AIDS” e depois especificações em códigos do material gravado (Figura 15). Suponho que se trata de uma gravação original do filme *Estou com Aids*, também de 1985, como informa a ficha técnica no arquivo pessoal de David Cardoso. O primeiro parágrafo da sinopse contextualiza com informações e dados sobre os primeiros casos da síndrome de imunodeficiência adquirida (Aids) ocorridos no ano de 1978 nos Estados Unidos. No ano das batidas daquelas palavras, 1985, o texto informa que já são 16 mil casos registrados no mundo e que até aquele momento os cientistas não encontram uma “solução, um antídoto, uma cura” para a doença, pois o vírus HTLV3 demonstra uma resistência jamais encontrada em outras “moléstias” na história. O texto segue no parágrafo seguinte ressaltando a importância da informação veiculada pela imprensa no combate à Aids e também pelo cinema, no caso deste filme em questão. A sinopse explica que a narrativa junta dramatizações de casos publicados nos jornais brasileiros e fatos autênticos com a participação de médicos e pacientes. Nas dramatizações, são representados comportamentos associados à promiscuidade, como do homem burguês

de vida sexual ‘dupla’; da moça ingênua que se deixou levar pelo padrão promíscuo e dependente de drogas; e do pai bissexual que tem relações homossexuais, tendo que revelar a verdade para os filhos. Além de reforçar os estigmas sociais do HIV, a sinopse conta representar também histórias que denomina como vítimas sociais: os homossexuais que não são portadores do vírus, mas marcados pela sexualidade; da criança que precisa de uma transfusão e dos hemofílicos.

A narrativa se constitui também de entrevistas com doentes terminais, exposição de casos verídicos junto a depoimentos de dermatologistas, psicólogos e endocrinologistas. Há também entrevistas com artistas, políticos, esportistas e pessoas não conhecidas pelo público que narram a esperança pela cura e possíveis cuidados na prevenção à doença. Nas últimas linhas da sinopse, esclarece-se que não há nenhuma preocupação com o filme em ser sensacionalista, pois *Estou com Aids* não julga, não analisa e não culpa. O objetivo do filme é que ele se torne obsoleto e desnecessário⁶⁸. A fita magnética, fichas técnicas e sinopse sobre o filme são vestígios que ainda se conservam na contemporaneidade. Os estigmas sociais e ‘comportamentos de risco’ permanecem. Já os estudos científicos promoveram avanços no tratamento e na linguagem da sociedade civil (Parker, 2019). Pessoas que adquirem o vírus passam a viver como uma pessoa com doença crônica. Passou a ser mais compreensível que não se morre mais de Aids. A cura está mais próxima, mas os estigmas não permitem que esse arquivo se torne morto. Neste filme documentário, David Cardoso é quem entrevista as pessoas-personagens. A cena de abertura é um emaranhado de revistas e jornais que tratavam sobre o tema sobre as mesas de um escritório, supostamente da DaCar produções cinematográficas, pois na voz *over* fora de cena, David Cardoso está ao telefone falando com um dos personagens que iria realizar um documentário sobre a Aids.

2.5 A febre em arquivar-se

O arquivo pessoal do ator, produtor e cineasta David Cardoso também guarda comunicados oficiais com prefeitos de municípios de São Paulo para doação de seus documentos e objetos, e com eles um projeto de criação do Museu do Cinema Brasileiro. O arquivo guarda projeto de criação de novos arquivos. No dia 2 de

⁶⁸ Conferir para leitura:

https://drive.google.com/file/d/1GcPvXDY3O20M_RHqE7VU_gSBInMjk0VK/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1GcPvXDY3O20M_RHqE7VU_gSBInMjk0VK/view?usp=sharing

dezembro de 2005, o prefeito do município da Estância Turística de Batatais- SP, José Luis Romagnolli, envia um comunicado à David Cardoso dizendo se sentir muito honrado com a possibilidade da criação de um Museu do Cinema Brasileiro, reforçando que a proposta contribuiria ainda mais na divulgação da cidade como Estância Turística. A correspondência revela que houve conversas anteriores do cineasta e funcionários da prefeitura e por isso, o prefeito enuncia estar ciente do forte interesse de David Cardoso “em preservar para a posteridade não só o seu parque técnico, mas a memória do cinema brasileiro, e Batatais deve ser a única cidade do país a abrigar tal acervo histórico-cultural”. O prefeito diz estar ciente também do empenho do cineasta em mediar a doação de peças do cineasta Anselmo Duarte, Mazzaropi e da atriz Dercy Gonçalves. Nas últimas linhas da página, o prefeito diz que o único problema é disponibilizar um espaço ideal para abrigar tais acervos, mas que em janeiro de 2006 se resolverá, afirmando estar empenhado pessoalmente para a concretização da proposta.

Na outra página da correspondência oficial, o prefeito contextualiza que o município, de cerca de 60 mil habitantes, abriga dois museus: Museu do Exército Capitã Altamira Valadares e o Museu Histórico Pedagógico Dr. Washington Luís. Além disso, a Igreja Matriz, que só pela arquitetura já atrai muitos turistas, mas também por abrigar uma coleção de telas sacras de Cândido Portinari – nascido na cidade vizinha Brodowski, mas batizado em Batatais. O prefeito se despede agradecendo pela doação dos materiais e diz saber também do lançamento do livro autobiográfico do cineasta, tendo certeza que a obra conterà mais informações sobre a brilhante carreira de David Cardoso e a história do cinema brasileiro⁶⁹.

Em 2007, uma correspondência de 24 de agosto anuncia o comunicado do prefeito de Altinópolis – SP, Wadis Gomes da Silva, o qual apresenta a secretária de Turismo e Cultura para que se estabeleça um primeiro contato a fim de analisarem a possibilidade da implantação do Museu do Cinema Brasileiro naquele município. O prefeito se despede dizendo ser um grande admirador de David Cardoso como cineasta. Junto ao comunicado oficial, uma página xerocopiada de uma matéria de alto de página com o título e subtítulo no qual não se registra a última letra: ‘Astro pornô quer doar *‘equipament’*. No subtítulo: Prefeitura de Altinópolis pretende iniciar acervo com

⁶⁹ Conferir para leitura:

https://drive.google.com/file/d/1Sh27YtUDZCmr5-QC_ufgL2UCWjex7IKC/view?usp=sharing
<https://drive.google.com/file/d/14Dy8KMemL61zTL7JMXVK-7kEullXWjph/view?usp=sharing>

materiais que o ator e diretor David Cardoso tenta ceder há 18 ‘ano’ (Figura 16)⁷⁰. Pesquisei na internet pelo título da matéria na intenção de encontrar a notícia na íntegra. Apenas duas páginas encontradas que fazem referência à matéria. Uma é do site Observatório da Imprensa na seção Circo de Notícias – Jornal em Debate, assinado por Carlos Brickmann, de título: um retrato em pedaços. O texto é formado por várias notas pequenas sobre vários assuntos discutidos naquele momento no Brasil e no mundo. Na penúltima nota, com o mesmo título da notícia arquivada no Museu da Imagem e do Som (MIS/MS), o autor brinca para que os leitores não se assustem com o anúncio. Explica de maneira irônica sobre o que foi o cinema pornochanchada e resumidamente comenta que o acervo se baseia em “cinco toneladas de câmeras, moviolas e outras máquinas, a quem quer que queira montar um museu do cinema”⁷¹. A outra página se refere a um blog chamado ‘Máfia dos Pingaiadas – álcool, mulheres e muita sacanagem’, o texto, datado do dia 23 de fevereiro de 2008, conta a trajetória de David Cardoso no cinema, na televisão e no teatro. Uma das questões comentadas em entrevista com o cineasta é sobre a doação dos equipamentos às instituições públicas que David Cardoso tenta fazer há mais de 18 anos. Volto ao capítulo anterior e no anexo desta pesquisa com o termo de doação para lembrar que a doação de uma parte do seu arquivo à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul ocorreu em março de 2008. Ainda no conteúdo da notícia, David Cardoso comenta sobre o título da matéria dizendo que o ‘astro do pornô’ subentende que é de sexo explícito, o que não corresponde às suas atuações. Ao comentar sobre a notícia cita que a matéria foi publicada no Estado de São Paulo⁷².

Na única página de papel sulfite com uma parte da matéria xerocopiada, o primeiro parágrafo da matéria assinada por Brás Henrique, de Ribeirão Preto, anuncia que o acervo de David Cardoso, constituído de equipamentos cinematográficos, pesando em média 5 toneladas - câmeras, tripés, lentes, moviolas, trilhos para *traveling*, cabos, refletores, projetores, cartazes, fotos e até filmes de 35 mm em latas – poderá ter um destino honroso com a manifestação de interesse da prefeitura de Altinópolis – SP.

⁷⁰ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1viIr6Xejb3JWwsM9xjOIx6eZ3DS5XxzV/view?usp=sharing>

⁷¹ Conferir em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/circo-da-noticia/um_retrato_em_pedacos/

⁷² Conferir em: <http://pigiadabackup.blogspot.com/2008/02/uma-cidade-z-inha-da-fron-teira-de-mato.html>

No parágrafo seguinte, localiza-se a cidade - de 16 mil habitantes e em torno da região de Ribeirão Preto - que está preparando a criação de um projeto de lei do Museu do Cinema Brasileiro a ser instalado num prédio histórico onde funcionou uma cadeia pública. O cineasta já assinou a carta de intenções de doação do acervo, que oferece há 18 anos às instituições. No entanto, pretende conhecer a cidade e analisar a viabilidade. O autor da matéria informa que todo o material está se deteriorando num galpão do sítio do produtor, ator e diretor David Cardoso. Emenda com uma fala do titular do acervo dizendo ser um crime e pecado ver os filmes em películas se deteriorando numa temperatura de 39 graus quando deveriam estar armazenadas em 8 graus. Nas colunas seguintes, em meio a uma imagem em que David Cardoso aponta para um dos equipamentos, é possível compreender que o museu abrigará acervos de outros cineastas e que David Cardoso faz algumas exigências como a necessidade do município ser um potencial turístico. Na última coluna cortada por não comportar num tamanho de uma página de sulfite, são passadas informações sobre os pontos turísticos da cidade, as ações a serem feitas para a instalação, por parte da prefeitura e do próprio David Cardoso e quem promoverá a manutenção do Museu do Cinema Brasileiro.

No arquivo de David Cardoso no Museu da Imagem e do Som da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul há um conjunto de papéis em folha sulfite e agrupado por um clipe, tem como capa uma arte centralizada e xerocopiada em que está escrito ‘Museu do Cinema Brasileiro – Altinópolis – SP’. Na página seguinte, uma lista de equipamentos a serem doados pelo ator, produtor e diretor para a criação do respectivo museu. Na lista são enumerados vários equipamentos de filmagem, cartazes de filmes produzidos pela própria produtora de David Cardoso e de outras produções na quais atuou; filmes em películas acomodados em latas de 35 mm e de 16 mm e outros gravados em VHS e DVDs; roteiros de filmes; reportagens sobre o cineasta; certificados de censura com apontamentos de cortes em cenas e centenas de entrevistas com David Cardoso em programas de televisão. Há algumas marcações em caneta, uma delas é a inclusão de mais um item: três cadeiras de diretor. Abaixo da lista, um subtítulo ‘Observações’ em letras maiúsculas destaca que a relação dos itens representa 85% do acervo real, pois nem tudo foi considerado devido ao estado de conservação dos materiais.

Na próxima página, explica-se sucintamente sobre o projeto de criação do Museu do Cinema Brasileiro, que se inicia com a doação do acervo de David Cardoso, o qual se prontifica a mediar junto aos familiares a doação do acervo do cineasta Anselmo

Duarte, Mazzaropi, José Mojica Marins, Ary Fernandes (O vigilante Rodoviário), Dercy Gonçalves e outras personalidades do cinema brasileiro. Na parte baixa da página, explica-se o potencial turístico do município de Altinópolis e o quanto o museu potencializará ainda mais o afluxo de turistas na região. Na página adiante, descreve-se sobre o prédio onde será instalado o museu, um estabelecimento da década de 1920 onde funcionava uma cadeia pública da região. Informa-se ainda que o museu será coordenado por uma associação turística, tendo como gestora a prefeitura de Altinópolis; e outras ações de fomento e elementos de apoio serão desenvolvidos no município para a promoção do museu. O conjunto de páginas se completa com imagens xerocopiadas dos documentos e objetos doados por David Cardoso; da visitação da equipe ao cineasta; do prédio onde será instalado o museu e os elementos de apoio como sala de teatro e centro cultural do município.

Figura 16: matéria da Folha de São Paulo sobre doação do arquivo pessoal



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

Cartazes dos filmes *'Caçada Sangrenta'*, *'19 mulheres e 1 homem'*, *'Corpo e Alma de Mulher'*, *'Caingangue: a Portaria do Diabo'* espalham-se no salão da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul na noite de inauguração da Sala David Cardoso. Os cartazes desses filmes simbolizam algumas das frases inaugurais do

cineasta voltadas a si: “o único que fez cinco longas em Mato Grosso do Sul”. O espaço também é ocupado por cartazes de filmes que tiveram uma importante repercussão nacional; devido também por suas influências de linguagens europeias, como os filmes: ‘*Corpo Devasso* (1980), *Desejo Selvagem* (1979); – narrativa na forma de *thriller* policial⁷³; *Noite das Taras* (1980) – narrativa episódica influenciadas por produções italianas; e o filme *A Herança* (1971) – uma sátira a Hamlet. Devido ao estado de conservação dos cartazes, alguns receberam filtros para produzir um efeito de passado e de uma *pop art* (cultura popular), estética imagética promovida por Andy Warhol.

A cena da inauguração da sala remete às sensações nostálgicas das décadas de 1950, quando, ainda menino, José Darcy Cardoso encanta-se pelo cinema; e das décadas de 1970, os anos áureos das produções de comédias eróticas da DaCar produções cinematográficas. Os convidados, vestidos conforme à época, atendendo as recomendações sugeridas no convite, compunham o ambiente e davam mais veracidade naquela experiência nostálgica. Somos convocados a esse retorno do tempo já na entrada de acesso ao prédio cujas escadarias estão forradas por enormes e cumpridos tapetes vermelhos de camurça. Duas recepcionistas com vestidos listrados de cores brancas e vermelhas e de chapéus de cetim de mesma estampa distribuem balas e pipocas aos convidados que adentram ao recinto. As balas estão armazenadas numa delicada *bombonière* levada por uma das recepcionistas. A funcionária leva em sua cintura um delicado suporte de pipocas, sustentado por uma corda dourada envolta pelo pescoço. Quando as pipocas do suporte acabam, a recepcionista logo se dirige a um carrinho de pipocas encostado no canto da porta de entrada. Com ajuda de um pipoqueiro, vestido de avental vermelho, a recepcionista completa o suporte com mais saquinhos, também avermelhados, de pipocas que pululam para fora deles. A imaginação de uma clássica *première*.

Próximo ao horário de início da ‘sessão’ ou da solenidade de lançamento da sala, um Landau estaciona em frente ao prédio e, especificamente, em frente à escadaria principal encoberta pelos tapetes vermelhos. O motorista, vestido de chofer, abre a porta de trás com uma das suas mãos acobertadas por luvas brancas. O ator, produtor e cineasta David Cardoso surge diante de todos. Fotógrafos registram-no vestido de *smoking* e gravata borboleta pretos. Sexagenário, seu porte físico mantém a memória de quem comservou praticamente o mesmo peso num intervalo de 40 anos de halteres

⁷³ Thrillers policiais que usam aspectos de ação e aspectos psicológicos para criar tensão e suspense.

(1973 – 2003), como ele próprio destaca com imagens em seu livro autobiográfico.

Dessa maneira, imagino e crio o dia de inauguração da sala David Cardoso, ocorrida em 2009, a partir do argumento e roteiro encontrados no seu arquivo pessoal correspondente aos preparativos para o evento por parte dos funcionários da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. No decorrer da pesquisa, após a escrita deste capítulo, tenho acesso às imagens deste lançamento junto ao Arquivo Público Estadual quando narro este encontro no capítulo anterior. Nesta escrita de anacronias e neste instante de revisão, mas também de ruminações do texto como ato de (re)leitura (Ferraz, 2000)⁷⁴, destaco a imagem em que David Cardoso chega no lançamento da Sala. Uma aproximação entre texto, imaginação e realidade (Figura 17).

Figura 17: Chegando no lançamento da Sala David Cardoso



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS -FCMS

No último dia da minha visita ao Museu da Imagem e do Som, perguntei à coordenação se poderia ter acesso às imagens documentadas de como era a Sala David Cardoso antes de ser desativada. Ainda se mantém no terceiro andar a fachada amarela com uma imagem central do ator, produtor e cineasta quando galã das comédias

⁷⁴ Conforme Ferraz (2000) a ruminação, ato de pensar na filosofia de Nietzsche, consiste na leitura e releitura de um texto a fim de expandi-lo e ampliá-lo na intenção de potencializá-lo e fazê-lo novamente falar, provocando novas interpretações de sentido: “uma vez que toda produção de sentido corresponde, para Nietzsche, à atividade de invenção e a um gesto de violenta apropriação” (p. 44). Conforme a autora, camuflar tal fato revelaria a debilidade ou a vilania de forças que precisam não apenas negar seu caráter criativo como também pretendem ocupar o lugar, no mínimo arrogante, da verdade.

eróticas. Ao lado, uma cadeira de diretor seguida com o escrito: sala David Cardoso. Na cadeira e espalhada no *design* da fachada, há pimentas vermelhas, uma espécie de logomarca que também está presente no seu livro autobiográfico. Em plano de fundo, algumas cenas de filmes com mulheres e do próprio cineasta.

Ao passear pela sala por meio das imagens, uma parede de fundo preto e letras brancas apresenta alguns textos que explicam sobre a importância do cineasta e suas produções. Na primeira coluna, o texto de autoria de Luciene Tanno e Rodolfo Ikeda ressalta a importância do cinema como eixo ancorado às dinâmicas sociais e às identidades brasileiras, e que aquele projeto tem o objetivo de reconhecer a produção marginalizada e estigmatizada do cineasta David Cardoso, pois tanto sua obra quanto sua vida perpassam e são perpassadas por deslocamentos identitários contemporâneos referentes à contracultura, revoluções sexuais e indústria cinematográfica. O texto segue dizendo que tais revoluções de identidades estão na esteira do pensamento moderno representado pela libido freudiano, pelo reducionismo econômico de Marx ou pelo positivismo de Comte. O último parágrafo faz analogias do cineasta como um herói da mitologia grega. Os textos das colunas ao lado, na sequência, são aparentemente menos científicos e mais políticos, destacando a infância e as origens sulmatogrossenses de David Cardoso. Os textos são assinados pelo presidente da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e do governador do Estado, na época. Ao passar as imagens, os registros da parede se ampliam numa panorâmica e logo se vê duas imagens emblemáticas do cinema e de cineastas de reconhecimento cultural: flagrantes de David Cardoso dirigindo a cena ao lado da câmera e de cinegrafistas (Figura 18).

Figura 18: Imagens da Sala David Cardoso

Fonte: arquivo David Cardoso – MIS –FCMS

Na parede paralela duas linhas do tempo: uma traça a trajetória de David Cardoso na televisão e a outra no cinema. O cabo de uma televisão da década de 1960 serve da linha do tempo que se inicia em 1967 com a novela *O Grande Segredo*, produzida pela TV Excelsior, e termina em 2004 com a participação de David Cardoso na novela *Da cor do Pecado*, uma das produções da Rede Globo. Já na linha ao lado, a fita de um rolo de filme é que desempenha a função da passagem do tempo, iniciado com a participação no filme *O Lamparina* (1963), de Mazzaropi. A linha mistura participação de David Cardoso como ator de produções outras e de suas próprias. Os últimos filmes destacados possuem títulos muitos diferentes do período da pornochanchada. Sublimes e poucos sensacionalistas: *Solidão: uma linda história de amor* (1989) e *A Hora Mágica* (1998). Olhando pelas fotografias, no meio da sala, alguns estandes em ilhas protegem por compartimento de vidro aquelas fichas técnicas e sinopses dos filmes manuseadas nas pastas acomodadas no armário de ferro. Ali, os documentos fixados numa cartolina preta parecem mais conservados. As imagens registram também as comunicações oficiais da Censura, equipamentos como máquina de escrever, câmera fotográfica, coladeira de filmes de 35 mm, postais de divulgação de filmes, peças de teatro, revistas, o livro autobiográfico de David Cardoso e registros de

gravações e objetos de cena, como o chapéu usado no filme *Desejo Selvagem*. Esse símbolo de valentia, coragem e virilidade dos personagens de David Cardoso está exposto ao lado de um crachá – com foto e nome - como convidado no 15º Festival Mix Brasil de cinema e vídeo da diversidade sexual. A última imagem digital que documenta a existência da Sala David Cardoso.

Apesar de ser constante o desejo de que as escavações cheguem ao fim, o último dia em contato com o arquivo pessoal de David Cardoso no Museu da Imagem e do Som da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul gera uma sensação de falta, uma descrença de que tudo foi visto, analisado, registrado e ouvido. O manuseio e as escavações de sentidos comunicacionais estabelecem com o arquivo um diálogo inconclusivo. Sua febre se constitui entre uma angústia durante a passagem e uma falta fracassada quando aparentemente se encerra, pois imediatamente percebe-se a não finitude do arquivo e “não saber o que fazer dele” (Farge, 2009, p. 18)⁷⁵. Conforme o fim de todas as visitas, no último dia também me dirigi à pastelaria próxima – chamada ‘Beto - sucos e lanches’ - cujos proprietários fazem lembrar da forte migração da comunidade do arquipélago Okinawa, no Japão, para as terras campo-grandenses. De costumes singulares em relação ao Japão, seus descendentes trouxeram à região, entre várias comidas típicas, o conhecido sobá, que se tornou um dos patrimônios culturais de Campo Grande. Mas para me restabelecer da perturbação do arquivo (Farge, 2009)⁷⁶, bastava apenas uma mistura de tradições paulistas e pantaneiras: um pastel de frango e um suco de cupuaçu, outra lembrança para não se esquecer dos costumes indígenas presentes no arquivo que nos constitui. Assim, as escavações, ou o ‘sabor do arquivo’, como prefere Farge (2009), é uma errância que articula por meio de palavras do outro e do presente um discurso inacabável e de implicação no debate social sobre a humanidade, culturas, fronteiras e o esquecimento, a origem e a morte.

⁷⁵ ‘O retorno dos arquivos’ – que significa a volta para a casa depois do trabalho em arquivos – às vezes é penoso. Após “o prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele” (Farge, 2009, p. 18).

⁷⁶ Segundo Farge (2009), o arquivo é um adversário a ser combatido, “um pedaço de saber que não se anexa, mas que perturba” (Farge, 2009, p.73).

Capítulo 3 Estamos de passagem: arquivo de terras e dos seres-de-fronteira

A passagem pode reverberar, então, como fim: “vai Caingangue, ‘cumpre’ teu destino”. O destino encerrando o fim de um tempo e de um espaço – a fronteira – e, simultaneamente, do ser Caingangue. Aí talvez resida a sutileza de David Cardoso: o índio é, quando muito, um herói sem lugar, atopus.

Jones Dari Goettert

3.1 A falta e O Guarani

Lembro-me também que, no último dia de análise e registro do arquivo pessoal de David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul senti falta de alguns objetos que havia visto naquela última sala do corredor, na minha primeira visita e encontro com os materiais - antes dele se *movimentar* para a sala de acervos principais. Comentei com os funcionários dessa falta e perguntei se poderia acessar novamente a sala e registrar o que possivelmente estava *fora do campo* naquele conjunto agrupado no outro ambiente.

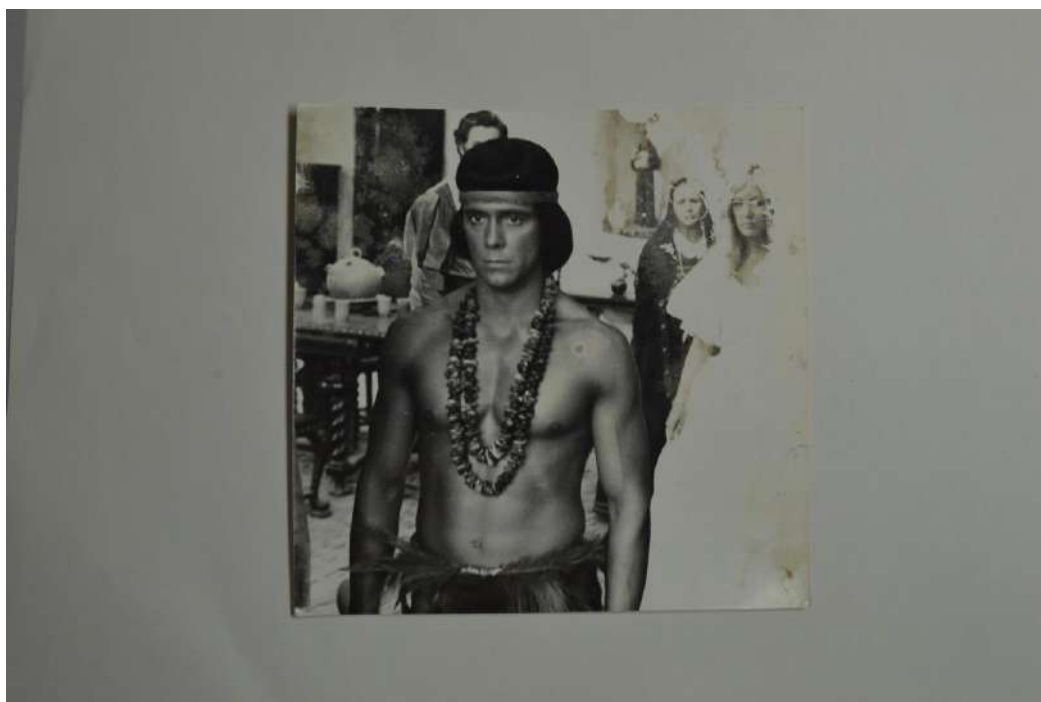
Acompanhado entro na sala e a sensação de ausência se atualiza (Anheim, 2018), pois “acessíveis ou fechados, os arquivos são o sintoma de uma falta” (Rousso, 1996, p. 91)⁷⁷. Recordo-me que havia mais vestígios além do pôster do filme *O Guarani* (1979), isolado ao chão e escorado num armário de metal⁷⁸. Entre as fontes que informavam o nome do filme, do diretor, do autor do livro inspirado nessa adaptação e de toda a equipe técnica, imagens do filme permeiam a cena em destaque: o índio Peri, interpretado por David Cardoso, carrega pelos braços a personagem Ceci, envolta por

⁷⁷ O arquivo é um meio de vínculo entre o passado, presente e futuro. Para Anheim (2018) ele se constitui numa representação que é ambígua, pois se manifesta ao mesmo tempo como presença e ausência do passado no tempo presente. Para o historiador Rousso (1996), o arquivo revela por sua própria existência a falta. Como a própria definição de vestígio, trata de indícios daquilo que foi perdido, deixando apenas um sinal da sua passagem, mas também do que não deixou lembrança, sem deixar vestígios. “Acessíveis ou fechados, os arquivos são o sintoma de uma falta, e a tarefa do historiador consiste tanto em tentar supri-la, em se inscrever num processo de conhecimento, quanto em tentar exprimi-la de maneira inteligível, a fim de reduzir o máximo possível a estranheza do passado” (Rousso, 1996, p. 91).

⁷⁸ O filme é uma das adaptações da obra homônima *O Guarani*, de José de Alencar. Trata-se de um romance de caráter indianista, publicado em 1857, durante a primeira fase do Romantismo no Brasil. O filme e a obra retratam as relações conflituosas entre os indígenas e o homem branco e a possibilidade de um amor improvável e sublime entre Ceci, mulher branca e filha de um senhor feudal, e Peri, a pureza mais profunda e humana de um jovem guerreiro indígena.

um longo vestido branco e adormecida⁷⁹. Peri é o mediador entre os senhores feudais brancos e suas famílias e as tribos indígenas estabelecidas numa mesma região; o salvador de Ceni das relações conflituosas que se conservam entre os brancos e os indígenas (Figura 19).

Figura 19: David Cardoso no papel de índio Peri



Fonte: arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

David Cardoso tinha que se depilar todos os dias, usar uma lente de contato e uma peruca longa na cor preta. Passava uma tinta escura pelo corpo para encenar na pele o personagem. A imagem do pôster (Figura 20) é uma ressonância aos depoimentos de David Cardoso narrado em sua autobiografia sobre a gravação de algumas cenas na incorporação romântica de um indígena⁸⁰. A narração de um

⁷⁹ *O Guarani* foi dirigido e produzido por Fauzi Mansur. Teve também como produtor a Embrafilme e Virgínia Filmes. Além de David Cardoso, o filme contou com a atuação de atrizes e autores como: Dorothee Bouvier, Luigi Pichi, Thony Corrêa e Solange Teodoro.

⁸⁰ Compreendida como uma rememoração e uma rede intertextual de sentidos que constitui um enunciado, uma imagem. Associação ao pensamento de Bakhtin no que se refere às 'ressonâncias dialógicas' (Bakhtin, 2000).

movimento que se conserva estático em imagem no pôster do filme. Era preciso atravessar o rio em cima de uma árvore caída. A distância era de aproximadamente 12 metros. A travessia deveria ser feita com a Ceci pelos braços e estava próxima a uma queda d'água de cem metros de altura. David estava temeroso, pois qualquer deslize poderia cair no rio e ser arrastado pela correnteza. Foi aconselhado a não fazer a cena: “que o diretor pusesse um dublê”. David aceitou o desafio, mas a protagonista Ceci não. O seu lugar foi ocupado pelo eletricista da equipe apelidado de Carioca. Travestido de Ceci: batom, peruca loira, maquiagem pesada e pernas depiladas. David fez ensaios sozinho pelo trajeto a ser feito e percebeu a dificuldade. “E aí, David, vai fazer ou não? Está tudo pronto?”, disse o diretor Fauzi Mansur.

“O eletricista era pesado demais; a árvore que não tinha mais fim; eu me vi escorregando e caindo. Iniciei os primeiros passos. Na metade da árvore, achei que iria escorregar. Tomei fôlego e consegui atravessar, jogando no chão o eletricista” (Cardoso, 2006, p. 121-122). Palmas por todos da equipe que havia se concentrado para presenciar a gravação. No entanto, uma das câmeras não tinha gravado e foi preciso refazer a cena, pois ela iria compor também o *trailer* do filme. Consternado, David Cardoso refez a travessia de uma realidade em ‘brincar’ de ser índio num romance⁸¹.

O pôster enquadrado do filme *O Guarani* (1979) ressoa vestígios de sentido e testemunho do ator contado em sua autobiografia sobre as gravações⁸². O quadro está agora *em cena* numa pequena exposição montada para celebrar os 60 anos de carreira de David Cardoso - evento que havia sido pensado e informado a mim pela coordenação quando ainda estava a campo no arquivo pessoal do Museu de Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Os principais jornais do Estado anunciam: “Mostra gratuita traz homenagem às seis décadas de carreira do ator e diretor David Cardoso” e “Aos 60 anos de carreira, David Cardoso é a história viva do cinema brasileiro”. As reportagens

⁸¹ Em seu livro, David Cardoso relata outras cenas desafiadoras no papel do índio Peri, como ter sido acertado por uma flecha no olho, devido a erros de cálculos; quase ter sido picado por uma cobra e ter que carregar um ator sobre as costas ao subir uma escada.

⁸² Ao discutir a noção de arquivo a partir do pensamento de Paul Ricoeur, Anheim (2018) problematiza os limites de pensar o arquivo como testemunho em escrito, mas também como vestígio indicial (traço não-escrito). A autora destaca as características do testemunho para Ricoeur: asserção da realidade fática do acontecimento relatado (“eis o que aconteceu”), certificação da declaração por meio da autodesignação do sujeito que testemunha (“eu estava lá”), situação de diálogo (“acreditem-me”), possibilidade de confrontação com outras testemunhas (“Se não acreditam em mim, perguntem a alguém mais”) (Ricoeur, 2000, p. 204-206). O arquivo são objetos que adquirem sentidos e não apenas textos que transmitem um testemunho. Entendo a interpretação dessa imagem como uma relação de sentido entre vestígio e testemunho.

narram o seu saudosismo e preferência pela experiência do cinema de outrora - os cinemas de rua - diferentemente da televisão. “ É a tela grande, você entrar no cinema, não ter ninguém com celular do seu lado, nem fumando, é a atmosfera...” David Cardoso comenta que a televisão possibilita uma maior projeção pública do ator: “a novela te lança. Quando eu fiz a novela, não podia andar na rua, porque ‘olha lá o cara da novela’, você fica conhecido, mas não dá uma satisfação como o cinema, o cinema fica eternizado”⁸³.

Já no início de outra notícia destaca-se em aspas a fala do ator e cineasta sobre a efemeridade da vida ao explicar sobre a dinâmica de um bate-papo com o público - entre eles estudantes de comunicação, cinema e televisão de Mato Grosso do Sul - após cada sessão: “vai ser talvez a última oportunidade de nós interagirmos” ⁸⁴. A Mostra Especial David Cardoso – 60 anos, consistiu em sessões de exibição e bate-papo sobre filmes gravados no estado nos quais David Cardoso participou, seja como ator, produtor e/ou cineasta⁸⁵. “Fiz oito filmes no Estado. Considero isso um orgulho para nós, sul-mato-grossenses. São imagens de uma época remota ou de um passado mais recente aqui de Campo Grande, Dourados, Aquidauana e outras cidade do estado”. As imagens que ilustram as reportagens trazem o cineasta no centro da cena sobreposto a pôsteres de filmes, fotografias, rolos de filmes, prêmios e congratulações, indiciando que as entrevistas foram feitas no seu escritório, a DaCar produções cinematográficas. Cópias desses objetos fazem parte do arquivo doado ao museu e que, a partir da Mostra Especial, uma parte do arquivo doado - e também do escritório do cineasta - foi novamente posto à *mostra*.

⁸³ Conferir em: <https://oestadoonline.com.br/arte-e-lazer/aos-60-anos-de-carreira-david-cardoso-e-a-historia-viva-do-cinema-brasileiro/>

⁸⁴ Conferir em: <https://correiodoestado.com.br/correio-b/mostra-gratuita-traz-homenagem-as-seis-decadas-de-carreira-do-ator-e-d/405059/>

⁸⁵ A Mostra foi realizada entre os dias 19 a 23 de setembro de 2003 no Museu de Imagem e do Som/ Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.

Figura 20: Do chão à exposição: quadro do filme *O Guarani*



Fonte: arquivo David Cardoso- MIS-FCMS

A exposição ‘David Cardoso 60 anos de cinema’ estava montada no andar do Museu da Imagem e do Som (3º andar), em frente a uma exposição sobre as tribos indígenas da região cuja entrada é coberta por palhas, fazendo referências às ocas⁸⁶. A exposição do cineasta sul-mato-grossense é separada por blocos divisórios cinzas ornados por bobinas de filmes que faziam parte de um cinematógrafo⁸⁷. Restos de rolos de filmes envoltos às bobinas compõem esses vestígios do cinema. Num canto da entrada, exposto de maneira reservada para evitar danificações com a passagem dos visitantes, um projetor compacto IEC compact T-25. Do lado oposto, os escritos em branco identificam o espaço: Exposição David Cardoso 60 anos de cinema. O cartaz ao lado argumenta que a Mostra junto à exposição tem a intenção de rememorar a trajetória do ator e diretor sul-matogrossense, David Cardoso; um acontecimento que narra o passado no presente (Barbosa, 2005)⁸⁸. Discorre sobre a origem, o início da carreira e a

⁸⁶ Nome dado às típicas habitações indígenas brasileiras. O termo é oriundo da família linguística tupi-guarani. As ocas são construções de grandes dimensões, podendo chegar a 30 metros de comprimento. São construídas em mutirão ao longo de cerca de uma semana, com uma estrutura de madeira e taquaras e cobertura de palha ou folhas de palmeira. Chegam a durar 15 anos. Não possuem divisões internas ou janelas, apenas uma ou poucas portas, e servem de habitação coletiva para várias famílias.

⁸⁷ O aparelho é uma invenção dos irmãos Lumière, considerados os pais do cinema. O cinematógrafo é um aperfeiçoamento do cinetoscópio de Thomas Edison.

⁸⁸ Conforme Marialva Barbosa (2005), as celebrações podem ser compreendidas como lugares da memória histórica, assim como os arquivos, as bibliotecas, os monumentos e as obras de arte. Trata-se de

criação da DaCar produções cinematográficas no contexto das produções eróticas no regime ditatorial. Devido à grande expressividade nesse cenário foi-lhe atribuído o título de ‘O Rei da Pornochanchada’. “Mas o cinema de David também desbrava o Mato Grosso do Sul, a exemplo de *Caingangue – A pontaria do Diabo* (1973), filmado em Maracaju, quando a cidade ainda era um vilarejo”. Assim, já no final, o texto procura dar ênfase mais às participações, produções e direção em filmes regionais, associando-se ao sentido dos filmes selecionados para a Mostra em consonância com um rearranjo - mobilizando qualquer ordem original - dos objetos do arquivo pessoal nessa exposição, formada por uma parte doada ao museu e alguns objetos do escritório DaCar produções cinematográficas, emprestados por David Cardoso⁸⁹.

O quadro com o pôster do filme *O Guarani* (1979) está agora em destaque numa das divisórias cinzas da exposição (Figura 20). Em sua companhia, alguns pôsteres dos filmes exibidos na Mostra se misturam com mosaicos de fotografias da carreira, da família e dos amigos do produtor, ator e cineasta. Na entrada do espaço, uma ‘cadeira de diretor’ vermelha com o nome David Cardoso escrito no encosto acompanha um antigo refletor e um projetor. No fundo, um pôster do último filme feito por David Cardoso: *Sem defesa* (2015). O filme seria exibido no último dia da Mostra e aquele cenário na exposição lhe dava grande destaque já na entrada e representava o *grand finale* da Mostra de filmes. *Sem Defesa* (2015) foi exibido no último dia e volto a ele no último capítulo.

A partir dos pôsteres expostos, a exposição expressava sentidos relacionados à regionalidade ao apresentar filmes gravados no atual Estado de Mato Grosso do Sul, mas também por se associar às identidades locais, como as indígenas. No meio da sala de exposição, alguns objetos estão dispostos e entre eles uma pequena estatueta em gesso preto figura um índiozinho sorridente de cabelos lisos com a franja cobrindo toda a testa. Na mão esquerda segura um arco e flecha e com a direita aponta para o

uma materialização da memória em que “a comemoração é construída como acontecimento, reestabelecendo uma lógica narrativa no qual o passado pode ser utilizado concomitantemente com o presente” (p. 138).

⁸⁹ Aqui o conceito tradicional arquivístico de ‘ordem original’ tem pouco significado. Para Nesmith (2018), as origens nunca são definitivas, mas sim dependentes de novas histórias a serem elaboradas. “Ao chegarem a um arquivo, os documentos terão algum tipo de ordenação, mas esta provavelmente não será a sua verdadeira ordem original, já que eles podem ser facilmente e repetidamente deslocados antes do seu arquivamento” (p. 161). No caso de documentos pessoais, Meehan (2018) considera impossível a interpretação literal do conceito de ordem original: “os documentos que não apresentam uma ordem coerente e discernível, como quase sempre é o caso dos documentos pessoais” (p. 309).

horizonte do seu lado esquerdo. As ações do tempo deixaram os escritos em relevo na placa em bronze pouco legível. É possível deduzir que a estatueta se refere a um reconhecimento e destaque, tendo o nome grafado de David Cardoso. Abaixo do pé do indiozinho, em letras maiúsculas, está gravado o nome XAVANTES (Figura 21)⁹⁰. Ao lado dessa estatueta, outros objetos associam David Cardoso à outras identidades além das regionais, como aquele crachá de convidado do 15º Festival Mix Brasil de cinema e vídeo da diversidade sexual. Na exposição há algumas nuances de sentido o qual relaciona David Cardoso a outras comunidades/ personalidades. Em meio aos objetos, uma imagem do ator e cineasta com o Rei Pelé⁹¹. Um pôster do filme *A Freira e a Tortura* (1984) reitera o contexto social e político no qual eram produzidos boa parte das produções eróticas.

Figura 21: estatueta Xavantes



Fonte: Arquivo David Cardoso- MIS-FCMS

⁹⁰ É um povo indígena que vive em áreas distribuídas dentro do Estado de Mato Grosso, região centro-oeste do Brasil, e na chamada Amazônia Legal, que abriga a quarta maior população indígena do país. Nessa região, além dos xavantes estão os terenas, os parecis e os guaranis. David Cardoso não se lembra do contexto da congratulação. Diz que a estatueta faz parte de um conjunto de 50 itens desse tipo de objeto; o que conseguiu guardar após sua produtora em São Paulo ter sido roubada. O item faz parte de seu arquivo pessoal guardado em seu escritório.

⁹¹ Pelé é autor do texto-de-orelha da autobiografia de David Cardoso. O texto qualifica o cineasta como um batalhador apaixonado pelo cinema.

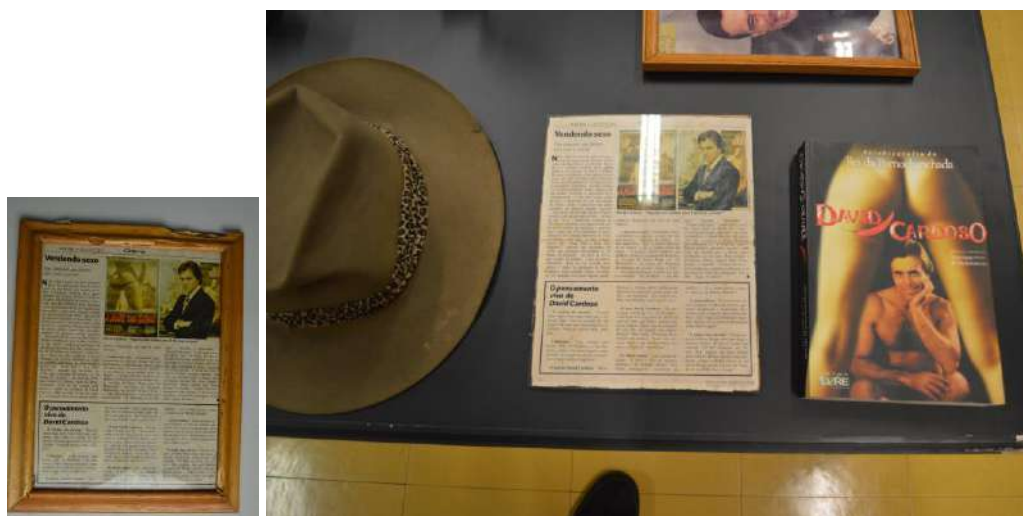
3.2 Exposição escondida e um pesquisador voyeur

A (re) exposição é uma réplica sintetizada da extinta Sala David Cardoso. A ilha em preto na qual estão dispostos os objetos de cena - como o chapéu usado no filme *Desejo Selvagem* (1979), estatuetas de homenagens e máquinas de escrever, pertencentes a antiga DaCar - possuem marcas de desgastes nas pontas e nas dobras, emergindo a cor amarelada da madeira compensada. A tinta preta parece não ter resistido a reações de alargamento da madeira em decorrência da umidade de um tempo guardado. Observo que alguns objetos receberam algumas modificações, como uma das reportagens cuja moldura de madeira tinha rastros de cupins. Aquela matéria da *Veja* de 1980, intitulada ‘Vendendo sexo’, está exposta agora sem a moldura e apenas protegida pela película de vidro. Um desmontar para esconder a ação do tempo no arquivo a fim de torná-lo presente em cena (Figura 22).

No primeiro dia da Mostra Especial 60 anos de carreira de David Cardoso, antes de começar a sessão, reencontro com os funcionários do Museu e alguns jornalistas que haviam escrito as matérias que destaquei anteriormente. Eles foram prestigiar a abertura desta comemoração. Em meio as conversas cotidianas, pronunciava-se algumas considerações sobre o homenageado, sobre os seus filmes e sobre a pornochanchada. Uma polifonia em digressões e comparações entre o passado e o presente passando (Amorim, 2004)⁹². Nesse jogo comunicacional de pensamento em fala surge como tema a (re) exposição do arquivo pessoal do cineasta. “Vocês viram como a exposição ficou escondida? As imagens selecionadas do arquivo foram as mais comportadas”. A observação enunciada na voz feminina foi de quem acompanhou a construção da exposição feita por jovens estudantes de cinema. Ocorreu no instante em que se comentava sobre a representação e exibição pública da sexualidade.

⁹² A autora Amorim (2004) interpreta a noção bakhtiniana de polifonia como palavra e texto que presentificam vozes e convocam outras, independente de quem fala e sua consciência. Trata-se de colocar em comunicação presenças/alteridades que habitam a palavra e o texto.

Figura 22: Reportagem da *Veja* sem moldura na Exposição 60 anos



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS - FCMS

Com pipoca e guaraná. A solenidade de abertura contou com representante do governo estadual no âmbito da Cultura, a coordenação do Museu e David Cardoso. Fui convidado a mediar algumas sessões. Com a pesquisa em andamento, o convite gerou em mim uma confusão de posicionamento. Interpretei que atuaria menos como um conhecedor/especialista e mais como um pesquisador em campo. Posicionava menos em cena e mais fora dela, no *obsceno*. Depois que todos discursaram, fui apresentado e chamado à cena para um pequeno público que ocupava aquela aconchegante sala de exibição. A confusão se atualiza e a vocalizei após o anúncio do meu nome e das minhas atribuições. “Eu falo sobre mim? Sobre a minha pesquisa? Sobre o David Cardoso? Ou sobre a pornochanchada?”. “Fique à vontade”. David Cardoso incorpora o diretor e dá o tempo da cena e da sequência: “Não pode ser muito extenso porque em seguida tem a exibição do filme”.

Em frente ao público e ao lado de David Cardoso, discorria desordenadamente entre mim, a pesquisa, o David Cardoso, as produções eróticas da Boca do Lixo e seu arquivo pessoal. Aproximava-se e distanciava-se do cineasta como se produz o conhecimento com o sujeito de pesquisa, que num certo momento orienta para entrar no quadro: “chega mais próximo” (Amorim, 2004)⁹³. O público, naquele dia e nas outras

⁹³ A produção do conhecimento nas ciências humanas requer um distanciamento quando se procura estudar o outro. Para Amorim (2004) a relação do pesquisador e o sujeito de pesquisa é uma busca pelo encontro e do seu fracasso. Nesse movimento é que se dá o conhecimento, pois conhecer é um trabalho da

exibições durante a semana, era formado em sua maioria por amigos e familiares. Observava a atenção e interesse pela minha fala, mas no instante em que pronunciei sobre as ações de arquivamento (guardar e lembrar) do David Cardoso, meu olhar se concentrou no enfático balançar de cabeça de sua esposa, a qual confirmava a minha argumentação que se formava de maneira hipotética: uma vivência acumulativa do passado e dos seus objetos.

Luzes apagadas. O primeiro filme da Mostra é *Caingangue – A portaria do Diabo* (1973). Antes de iniciar, David Cardoso explica a dificuldade de encontrar uma cópia integral do filme original e por isso, a exibição será por meio de 4 documentos digitais de programa de vídeo, sendo que cada um tem uma média de 30 minutos do filme. A gravação corresponde a uma exibição do filme no Canal Brasil cuja marca d'água no canto superior direito da tela certifica a impressão. Impressões sobre impressões das imagens. Exibição sobre exposições.

No escuro, colocava em cena o meu caderno de campo. Procuro me colocar na posição de um pesquisador-voyeur, escondendo-se da cena na qual participava como observador-espectador. Isento da nitidez visual diante das páginas em branco, a escrita contava apenas com a lembrança dos movimentos repetitivos das letras, fazendo-me (re) experimentar aqueles exercícios do tempo da alfabetização nos quais formam-se as letras conectando pontilhados. Mas ali na escuridão eram imaginados os pontilhados e as linhas do caderno. *Obscenamente*, observava e tomava nota das reações de David Cardoso e do público no decorrer do filme. “Todos aí já se foram”. Disse em voz alta o ator e cineasta quando corria pela tela a ficha técnica dos primeiros minutos do filme.

O desfecho da primeira cena de *Caingangue – A portaria do Diabo* (1973) teve seu instante fixado e se conserva num pôster que compõe o arquivo pessoal do ator, produtor e cineasta (Figura 23). A poeira sedimentada pela ação do tempo sobre o pôster se mistura à poeira levantada do chão batido pela ação de três cavaleiros e seus cavalos que dispararam em abandono de um corpo sobre o chão, desfocado entre as poeiras da imagem na cena e daquelas diante dos meus olhos e tateadas pelas minhas mãos no pôster. Dois rapazes em seus cavalos percorrem uma estrada de chão; param num ponto e um deles, o mais jovem, de chapéu de palha e cabelos lisos cumpridos sobre a nuca se dirige ao rapaz do lado: “tome cuidado, pai”. De barbas longas e de

distância e da diferença. O subjetivo e objetivo se encontram quando há a busca pelo encontro do sujeito para se distanciar.

chapéu russo, o rapaz responde ao filho na língua eslava. Sem tradução, mas pelo movimento dos corpos e dos cavalos, o pai pede para que o filho o deixe e volte por onde vieram num movimento de mão. O colono russo segue a estrada de chão, envolta pelo gado que pasta sobre a terra. No seu caminho, surgem três vaqueiros cuja vestimenta dão indícios de serem oriundos de regiões diversas do Brasil e de países fronteiriços da região. Cumprimentam o colono russo e, após dar-lhe passagem, viram-se e atiram-no nas costas com uma espingarda. Um deles arranca um canivete de sua capa, mas é desencorajado por um dos jagunços, que segura de maneira firme e repressora a mão com o canivete em punho. Saem em disparada na direção de onde vieram, desviando do corpo caído em meio a estrada: a cena em movimento daquele devido instante capturado na imagem do pôster do filme arquivado (Figura 23).

Figura 23: Pôster do filme *Caingangue – a portaria do diabo*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Caingangue se passa no município de Maracaju, do estado de Mato Grosso do Sul – na época Mato Grosso. A primeira cena e o seus personagens evidenciam as migrações russas e holandesas na região, além das migrações entre estados e entre os países que fazem fronteiras com o estado, num período de ‘desbravamento’ das regiões

do interior do país e os conflitos sobre a terra causados, principalmente, entre colonos e posseiros. Na primeira visita ao museu, um instante da conversa sobre as imagens produzidas e realizados com e/ou por David Cardoso em Mato Grosso do Sul trouxe à lembrança de um dos funcionários o livro em que *Caingangue* e outros filmes da região são analisados (Ferraz e Neves, 2012) (Figura 24)⁹⁴. Foi buscá-lo em outra sala para me apresentar; passei os olhos em algumas páginas e tirei uma foto do meu celular para pesquisá-lo depois.

Em seguida, o funcionário o incluiu numa das caixas do arquivo pessoal de David Cardoso doado ao museu a fim de ser consultado durante minhas futuras análises que viriam a ser feitas nos documentos, como conto no capítulo anterior. Este movimento evidencia a intervenção nos documentos por um dos seus ‘guardiões’, pois raramente um arquivo pessoal é apenas um esforço individual (Travancas, 2014)⁹⁵ e um problema ao princípio da ordem original ao que o ‘Manual dos holandeses’ considera como arquivo⁹⁶. Num dos artigos do livro, Adáuto de Oliveira Souza (2012) contextualiza as representações dos personagens. As referências holandesas e russas remetem à colônia de migrantes eslavos que chegaram ao município de Maracaju (MS), sendo a primeira imigração de eslavos para o Brasil, ocorrida após a revolução de 1906 na Rússia⁹⁷.

⁹⁴ O livro reúne textos de autores que analisam obras cinematográficas filmadas em Mato Grosso do Sul a partir de perspectivas teóricas no campo da Geografia. De acordo com a apresentação do livro, os artigos foram originados das intervenções ocorridas no I SEMINÁRIO LEITURAS E RELEITURAS - O Cinema Popular e a Formação da Identidade Regional: Filmando no Mato Grosso do Sul, que ocorreu no auditório da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), em Mato Grosso do Sul, entre os dias 10 e 12 de setembro de 2008. O evento foi organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD conjuntamente ao Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG).

⁹⁵ Aparentemente, um arquivo, sobretudo um arquivo pessoal, é resultado de um esforço individual. Porém, raramente o é. Essa consideração é enfatizada por Travancas (2014), ressaltando que o que produz o arquivo pessoal é o gesto de guardar e de acumular, e para esse gesto, muitas vezes, diversas pessoas contribuem num arquivo pessoal. “Há anônimos que nele participam, desde os membros da família até a própria equipe das instituições que os abrigam” (Travancas, 2014, p. 234).

⁹⁶ De acordo com Meehan (2018), os autores do ‘Manual dos holandeses’, argumentam que o princípio da observância da ordem original reza que o sistema de arranjo deve basear-se na organização original da coleção de documentos. Publicado em 1898 por três holandeses - Samuel Muller, Johan Feith e Robert Fruin - o Manual de organização e descrição dos arquivos, conhecido como ‘Manual dos holandeses’, definia o conceito de arquivo - considerando apenas os documentos produzidos por órgãos administrativos - e os conceitos de proveniência e ordem original de arquivamento e classificação. Tais conceitos foram os pilares da arquivologia clássica (Cook, 2018). Ao se tratar de arquivos pessoais, pesquisadores fazem releituras de tais conceitos e alguns estudiosos e profissionais arquivistas discutem a consideração ou não de documentos pessoais como arquivo pela sua especificidade que impossibilita se orientar por tais princípios conceituais.

⁹⁷ O Brasil concedeu asilo político aos *Staroveri*, grupos descontentes com as renovações litúrgicas promovidas pela Igreja Ortodoxa Russa. Esses grupos deixaram o país a fim de manterem suas crenças

Figura 24: Livro incluído no arquivo pessoal por um dos funcionários



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

O município em que nasceu David Cardoso é a terra na qual comecei minha carreira como jornalista. Iniciante ansioso em exercer o ofício. Tornar-se independente financeiramente e ‘dono da razão’ por que diplomado proporcionam o não desejado e o não esperado: trabalhar numa campanha política. Além do mais, ter que escrever, publicar e narrar pelo rádio as ações do candidato pertencente à oligarquia política do município e do Estado que disputava a prefeitura com um candidato *fora de campo*. Perdemos! Naquelas eleições municipais de 2008 reverberavam entre estados e municípios as ações presidenciais de Lula, influenciando os resultados em vários municípios do país e, inesperadamente, em Maracaju. Em um dos poucos períodos de folga do trabalho, visitei um museu na cidade, que me vem à memória neste instante a passagem dos olhos à exposição das vestimentas e relíquias típicas como os populares

religiosas. Eram camponeses de várias regiões da Rússia que se fixaram no Brasil como pequenos produtores rurais em diversas áreas do território nacional, como no Estado de Mato Grosso na época, que hoje, após a divisão em 1977, compreende o Estado de Mato Grosso do Sul (Oliveira, 2012, p. 111).

tamancos holandeses. Dizem que aquecem os pés no inverno e os refrescam no verão, além de ajudar na manutenção de uma boa postura. A panorâmica do olhar era acompanhada pelas explicações sobre as migrações holandesas no município feitas por uma funcionária que me guiava no museu.

Voltando ao filme, o autor Adáuto de Oliveira Souza (2012) acrescenta ainda que os posseiros, os jagunços e capangas são oriundos de Alagoas, do Sul do país, de Minas, do Paraguai e da Argentina, tais referências estão representadas nos três vaqueiros da primeira cena. Inclusive um dele, segundo o autor, causa um equívoco de representação da origem do personagem, um homem negro, de bigode preto, liso e comprido, fazendo referência a alguns ‘papa-defuntos chineses’ que viajavam pelo oeste do país. As casas dos colonos também destoam das casas mato-grossenses, suas origens se parecem com as casas estadunidenses: um ‘efeito paródia’ como uma atitude antropofágica do colonizador e uma declaração de inferioridade. Na avaliação de Abreu (2015) a paródia, sobretudo nas produções marginais, pode ser vista como uma proposta autodepreciativa, em contraste com um modelo inatingível, “uma declaração de inferioridade, mas também como uma atitude antropofágica – a devoração do colonizador de poder incontestável” (Abreu, 2015, p. 150)⁹⁸.

Uma dessas casas, em azul e detalhes em branco, aparece em cena junto a chegada do proprietário a cavalo. David Cardoso em voz alta, no escuro da sala de exibição adianta: “levamos alguns dias para construir essa casa. Mas essa cena ficou muito boa”. O proprietário colono entra na casa e encontra sua esposa e o casal de filhos. Sua expressão de preocupação gerada por desentendimentos com os jagunços outrora no mercado da cidade desperta a interrogação de sua esposa: “aconteceu alguma coisa? Você parece cansado”. Ele se dirige à filha: “você está uma moça, Aninha. Talvez, seja melhor morarmos em Campo Grande”. Em seguida, o jagunço da primeira cena que havia tirado um canivete da capa, em seu cavalo, anuncia sua origem paraguaia na voz de chegada junto ao arremesso de uma bola de fogo sobre a janela da casa. Seus comparsas entram em cena ateando fogo e atirando sobre os moradores que procuraram se proteger entre os móveis. A mãe morta por um tiro. O pai e filhos saem da residência em defesa. O filho tentando fugir salvando seu pássaro, animal de

⁹⁸ A paródia nas produções nacionais da década de 1970 eram um dos aspectos fundamentais e frequentes, apoderando-se e citando clichês de outros gêneros. *Caingangue* faz referência ao gênero cinematográfico *Western*.

estimação, é atingido por uma bala; e a filha é laçada por um dos jagunços e estuprada. Em paralelo a cena do estupro seguido de morte, o jagunço paraguaio, dessa vez não repreendido como na primeira cena do filme, põe seu canivete à mostra e com ajuda de outros comparsas que imobilizavam o colono, castra-o e mata-o. Os capangas arrastam o corpo sobre o chão - amarrado pelos pés por uma corda – cavalgam e deixa-o na entrada da casa de outro colono na intenção de intimidá-lo.

3.3 Desde o tempo do Império

Os jagunços trabalham para o ‘Doutor’ Ribeiro, um latifundiário que precisa executar seu projeto de expansão das terras para a criação de gado e assim adquirir financiamento do Banco. Mas para isso, é preciso ‘negociar’ as terras dos posseiros e colonos que se fixaram na região, evidenciando um conflito agrário no país desde o tempo do Império.

“No tempo do Império, as terras foram vendidas ou doadas. Com a República, os títulos foram confiscados e vendidos a outros donos. Quando veio a Revolução de 30, o governo confiscou tudo e tornou a vender e a doar para outros proprietários. Tem terra aqui que tem seis, sete donos. Depois, espalharam que eram terras devolutas. Os grileiros venderam pedaços, glebas de 10 e 20 alqueires. Apareceu gente do Sul, de Minas. Dr. Ribeiro resolveu tomar posse de tudo. Tem documento que diz que tudo isso é dele. Já viu né? Por isso, meu negócio prosperou tanto”.

Um trem passa e seu barulho interrompe o proprietário da funerária da cidade que conta a história das terras da região para o misterioso Caingangue, que havia acabado de chegar à cidade, entrando em conflito com os jagunços do coronel Ribeiro em defesa de um posseiro⁹⁹. Caingangue havia levado os corpos dos jagunços à funerária cujo proprietário havia abandonado a profissão de médico e investido no mercado da morte, tão promissor na região. Numa citação em consonância com o historiador sul-mato-grossense Walmir Batista Corrêa (2006), Adáuto de Oliveira Souza (2012) destaca que, nas primeiras incursões na região, desde o período colonial,

⁹⁹ Conforme Adáuto Oliveira (2012), a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, inaugurada em Campo Grande, em 1914, foi motivada por fatores econômicos, estratégicos e social, citando o Plano de Desenvolvimento Econômico e Social do governo José Fragelli (1971-1974) “foi um dos esteios na ocupação efetiva do Oeste Brasileiro” (Governo de Mato Grosso, s.p.). Confirma o argumento com o historiador Corrêa (2006) que avalia que, pela Estrada de ferro ocorreu uma forte atração da população pela divisão de terras em pequenos lotes ao longo da ferrovia para a produção agrícola. O historiador ainda contextualiza que, com a penetração dos trilhos da estrada de ferro no Estado há uma transferência do eixo econômico Cuiabá-Corumbá-Paraguai para o núcleo de Campo Grande, transformando-se no pólo econômico do sul de Mato Grosso e o centro mais importante de comercialização de gado da região.

estabeleceu-se o ciclo do ouro de Mato Grosso, proporcionando uma vida instável e violenta à sociedade que foi se formando nessa região de fronteira. Já no Império e na República, a violência se institucionalizou politicamente, favorecendo uma estrutura de poder local à serviço da oligarquia, dos ‘doutores’ e coronéis¹⁰⁰.

Cercado pelos jagunços, Caingangue é levado ao ‘Doutor’ Ribeiro que ficou intrigado por ele ter matado alguns de seus homens, um ‘exército’ de duzentos jagunços bem armados vindos de várias regiões do Brasil e de países fronteiriços. “Estou de passagem” é uma das poucas respostas dada por Caingangue ao ser convocado a falar. Depois disso, ouvia atentamente os planos do coronel. “Assinei um contrato com o Banco. Isso aqui não é terra para agricultura. É terra para o gado. O Banco aprovou o meu projeto, mas para realizá-lo é preciso ter as terras dos posseiros. Você é um vaqueiro?” Sem resposta, o doutor intimida: “ninguém pode com a força e a Lei. Eu sou a força e a Lei”. Sua esposa, vinda da capital, e acompanhando a conversa, interfere ao dizer que os jornais da capital informavam que ali era um verdadeiro faroeste: “com jagunços e posseiros se matando em cada esquina”.

O coronel Ribeiro recebe os funcionários do Banco com uma farta festa regada a bebidas e churrasco ao som de músicas da fronteira como a ‘polca’ e ‘guarânia’, de origem paraguaia. Um dos funcionários diz ao ‘doutor’ existir rumores de que sua fazenda está sitiada por posseiros e sobre a presença de jagunços armados. Em cena, os jagunços sentados à mesa de terno e gravata; embebecidos se estranham, mas logo volta a coerência da imagem que estava sendo ‘encoberta’ pela resposta do coronel ao funcionário do Banco: “Isso é falta de assunto dos jornais. Você viu que o que não tenho aqui são jagunços. São somente empregados da fazenda. Vaqueiros. Gente honesta”. ‘Dr.’ Ribeiro confirma que há realmente alguns posseiros, mas que todos concordaram em deixar a fazenda após serem indenizados. “Você sabe que num caso assim o Banco tem que tomar suas precauções. Estão estabelecidos, com família e plantações. Nesse caso é melhor respeitar os seus direitos”, orienta o representante bancário. “Que direitos?”, interroga a esposa do coronel. “Direitos adquiridos. Fato consumado. Já ouviu falar disso, claro”. “Mas não é o caso. Dentro de uma semana terei resolvido o problema dos posseiros, ou menos até”, encerra ‘Dr.’ Ribeiro.

¹⁰⁰ Adáuto Oliveira *escava* mais a fundo nessa história junto à Ruy Moreira (1990). Argumenta que a partir da Lei das Terras, em 1850, o Estado Imperial inaugura a consideração da terra como mercadoria com a desagregação da escravidão. O poder senhorial é deslocado do controle dos escravos para o controle da terra (Oliveira, 2012, p. 112).

Obscenamente, os duzentos jagunços bem armados já estavam à espreita para guerrear com cem posseiros munidos de simples espingardas, assim que os representantes do Banco saíssem de cena. Caingangue, que havia aparecido na festa sem ser convidado, foi colocado discretamente fora dela. Amarrado e amordaço num estábulo da fazenda, Caingangue se desvencilha e inicia a tomada das terras do coronel por dentro, enquanto os posseiros avançavam em direção à fazenda. O conflito final se encerra com a vitória dos posseiros, junto a Caingangue. ‘Dr.’ Ribeiro é morto por um tiro de espingarda disparado por aquele jovem da primeira cena, vingando o seu pai, morto a mando do coronel. Um ciclo da vida em vinganças.

Assim, o misterioso Caingangue se revela como um justiceiro que estabelece a ordem a favor dos colonos e cumpre o seu destino, guiado em ritual por uma indígena senil. O tempo, as técnicas de filmagem e pouco recurso de preservação, transformam a cena de Caingangue com a indígena em vestígios de sombras formadas pelos seus corpos ao fundo escuro de uma cabana. No escuro da sala de exibição, David Cardoso esclarece: “dava para ver melhor essa cena”. Nitidamente, ouvia-se apenas a fala da indígena ao final do ritual: “vai Caingangue, cumpre o teu destino”. O personagem interpretado por David Cardoso, é composto por uma intertextualidade de referências na sua vestimenta e no próprio nome. No início do ritual, Caingangue amarra uma faixa na cabeça. Lembro-me de um filme do meu passado, lançado no ano que nasci - que é futuro de *Caingangue* - especificamente do personagem migrante Daniel Larusso no filme *Karatê Kid – a hora da verdade* (1984)¹⁰¹ – ressoa também às histórias sobre as comédias eróticas¹⁰². Caingangue mergulha nu no rio. Fora o ritual de preparação para a batalha final, o poncho e o chapéu sobre os cabelos até os ombros é o figurino das demais cenas do filme, o qual ressoa suas origens indígenas, fronteiriças e sulistas¹⁰³. O

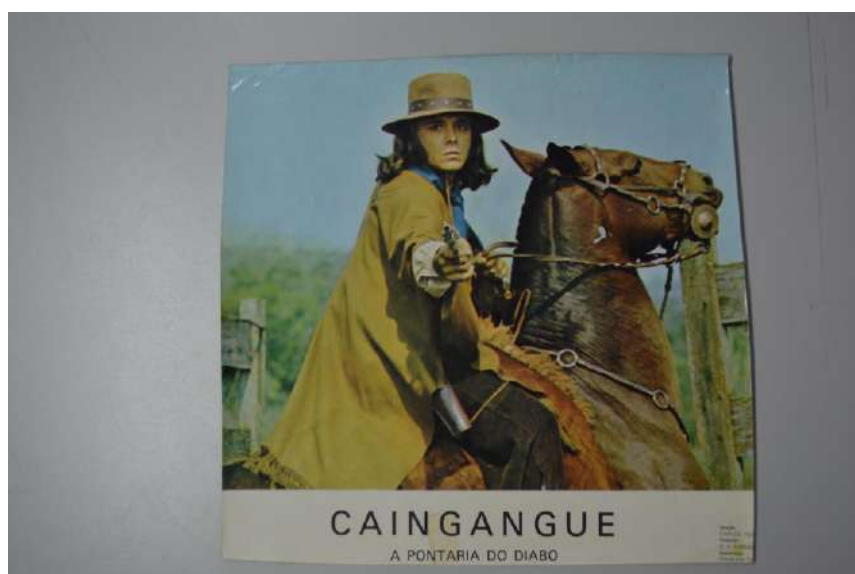
¹⁰¹ Em *Karatê Kid - A Hora da Verdade*, Daniel Larusso (Ralph Macchio) e sua mãe (Randee Heller) recentemente se mudaram de Nova Jersey para o sul da Califórnia. Daniel não consegue se ambientar em sua nova morada até conhecer Ali Mills (Elisabeth Shue). Mas, o ex-namorado de Ali, Johnny Lawrence (William Zabka), e sua gangue começam a atormentá-lo. Um dia, quando é cercado pela gangue de Johnny, Daniel é salvo por um Miyagi, um veterano japonês (Pat Morita) mestre na arte do karatê. O migrante Daniel começa a aprender com Miyagi a arte marcial e lições de vida.

¹⁰² As comédias eróticas se apropriam de diversos produtos, ciclo e subgênero que tinham boa resposta de bilheteria, como foi o caso do sucesso dos filmes de lutas marciais nos anos de 1970, entre eles os filmes de Bruce Lee. Um dos filmes de referência direta (paródia), citado por Abreu (2015) é o *Kung Fu contra as bonecas* (1976).

¹⁰³ O poncho surgiu há milhares de anos e tem uma relação bem próxima com a cultura do império Inca do século XIII, onde era conhecido como Tocapus. A palavra poncho vem de punchu, como é falado na língua indígena quíchua na Bolívia. O poncho é uma peça tradicional de países da América do Sul, como Chile, Bolívia, Peru e Brasil, com destaque para o estado do Rio Grande do Sul, onde o frio é bem mais intenso. Ele pode ser feito de lã, tricô, veludo ou camurça.

nome Caingangue faz referência aos povos indígenas caracterizados, principalmente, por falem a língua de mesmo nome¹⁰⁴. No livro que compõe o arquivo pessoal, o autor Jones Dari Goettert argumenta que há um entendimento de que a definição Caingangue tenha sido também a nomeação de um não-índio (Goettert, 2012, p. 129) (Figura 25).

Figura 25: Pôster do filme *Caingangue*: personagem principal interpretado por David Cardoso



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Sisudo e impenetrável, o personagem fascina pela impossibilidade dos outros o identificarem, conseguindo apenas a emblemática frase dita toda vez em que era questionado sobre quem é e de onde vinha: “não sou daqui. Estou só de passagem”. Os modos de ser e estar desse personagem são como vestígios do passado das etnias e das localidades naquele passado presente passando no instante da exibição fílmica. Após o final do filme, no primeiro dia da Mostra, David Cardoso conta ao público de que o

¹⁰⁴Os caingangues, Kainguangs, kaingang, kanhgág, guainás, bugres, coroados, botocudos ou xoclengues são um povo jê (um grupo linguístico de povos indígenas do Brasil). Sua língua, a língua caingangue, pertence à família linguística jê, a qual, por sua vez, pertence ao tronco linguístico macro-jê. Sua cultura desenvolveu-se à sombra dos pinheirais (*Araucaria brasiliensis*). Há pelo menos dois séculos, sua extensão territorial compreende a zona entre o Rio Tietê (São Paulo) e o rio Ijuí (nordeste do Rio Grande do Sul). No século XIX, seus domínios se estendiam para oeste, até San Pedro, na província argentina de Misiones. Atualmente, os caingangues têm suas terras distribuídas em cerca de 300 áreas reduzidas, distribuídas sobre seu antigo território, nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, no Brasil.

papel deveria ser para o cantor Roberto Carlos. Reitera o que havia contado em sua autobiografia:

Ouvi (verdade ou não) que sondaram primeiro Giuliano Gemma, ator italiano, depois, Anthony Steffen (Antônio de Teffé), brasileiro que fazia banguê-banguê na Itália. Posteriormente, o escolhido foi Roberto Carlos, depois Erasmo Carlos. Parece que não se entenderam, não acertaram as percentagens e agendas lotadas. Eu estava escalado para fazer um papel bom, mas secundário, e terminei com o papel principal. (Cardoso, 2006, p. 116).

Na sala de exibição, David Cardoso atualiza a história de uma maneira em que houve de sua parte, no papel de produtor, um jogo de convencimento com a direção para que entrasse em cena o ator no papel do protagonista. O diretor do filme, o cineasta argentino e naturalizado brasileiro Carlos Hugo Christensen, comenta sobre os elementos característicos apropriados ao contexto brasileiro:

Procurei realizar Caingangue com todos os elementos que caracterizam o *western* clássico, sem apelar para os exageros explorados pelo cinema italiano, tentando a maior aproximação com os produtores americanos, mas dentro de uma concepção absolutamente brasileira e introduzindo algumas implicações humanas que são comuns ao gênero (Guizzo, 1974, página irregular).

No livro do arquivo pessoal, este depoimento do diretor é citado pelo autor, um dos organizadores da obra, Alexandre Aldo Neves (Neves, 2012), ‘presente’ no conjunto dos documentos por meio de uma foto com o diretor. A imagem está publicada num dos calendários anuais de atividades da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e o conteúdo corresponde ao lançamento do referido livro (Figura 26)¹⁰⁵. Alexandre destaca ainda o depoimento do diretor do filme que diz ter procurado reproduzir os costumes e a mentalidade da gente do sul de Mato Grosso, evitando exagero na exploração do que considera exótico na região.

David Cardoso, em sua autobiografia, diz que Carlos Christensen não queria fazer um herói (eu) parecido com os galãs sujos, empoeirados e com roupas rasgadas, como nos filmes norte-americanos e italianos que aconteciam na época, entre eles: ‘*Por um punhado de dólares* (1964)’, ‘*Django* (1966)’ e ‘*O bom, o mau e o feio* (1966)’. Optou mais para o personagem de Alan Ladd no filme *Os Brutos também amam* (1953),

¹⁰⁵ Conferir para leitura em: https://drive.google.com/file/d/1tgLgKSwgtNL1-SJ5_IjNQeJ8xqBuudgU/view?usp=sharing

cujo chapéu não cai nunca. “Os tiros eram certos. Tudo muito luxuoso. Orgulho-me do papel que fiz” (Cardoso, 2006, p. 117). Caingangue agradou ao público e, surpreendentemente, uma parcela da crítica¹⁰⁶.

Figura 26: Alexandre Aldo Neves: autor e organizador do livro *Filmando em MS*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

3.4 Um filme que faltou e um diretor marginal

Na exposição dos 60 anos de carreira de David Cardoso, montada junto à programação da Mostra, o cartaz do filme *Caingangue – A Portaria do Diabo* (1973) está fixado ao lado do filme *Caçada Sangrenta* (1974) num mesmo painel (Figura 27).

¹⁰⁶ De acordo com dados da Cinemateca Brasileira, *Caingangue – A portaria do Diabo* (1973) foi lançado em oito salas do circuito exibidor na capital paulista e conquistou alguns prêmios: Melhor Fotografia (Antônio Gonçalves), Diploma de Mérito dos Diários Associados aos Melhores do Cinema em São Paulo de 1974 (Neves, 2012, p. 43).

Trata-se do primeiro filme produzido pela produtora de David Cardoso (DaCar produções cinematográficas), inaugurada em 1973. Na solenidade de abertura, o ator, produtor e cineasta chega a referenciar o filme junto a dificuldade de encontrar uma cópia preservada e, por isso, alguns filmes não foram ‘incluídos’ na programação. No entanto, *Caçada Sangrenta* (1974) pode ser assistido por meio de um arquivo *online*: o Internet Archive¹⁰⁷. Talvez, a exclusão do filme tenha sido a sua pouca aceitação, principalmente, do público da época, pois a bilheteria era o mais considerável crítico das produções da Boca. “Um autor reconhecido era aquele que sabia fazer e ganhar dinheiro” (Abreu, 2015, p. 51)¹⁰⁸. “Com anos de experiência como ator e produtor, não tinha coragem ainda de dirigir. Chamei o Candeias. Ele fazia um cinema intelectualizado, com mensagens pouco compreensíveis” (Cardoso, 2006, p. 83). David Cardoso o chamou pensando na possibilidade de aliar com comercial:

Convidei o Ozualdo Candeias porque eu já havia trabalhado com ele. Primeiro, por respeitar bastante o cinema que o Candeias faz, que é um cinema marginalizado, [...] lutando contra as dificuldades, com ideias próprias. Eu sempre gostei do camarada assim meio autodidata, o cara que tem uma visão e procura fazer a coisa dele. E sabia que ele era um bom profissional, um cara honesto, antes de mais nada, coisa rara em nosso meio. Honesto em todos os sentidos, em relação a dinheiro, em relação à proposta, em relação a mim. Só que. De qualquer forma, foi um filme de aventura que eu queria fazer, mas não foi o *meu* filme de aventura. Porque tem uma pincelada dele que é aquele cinema hermético, fechado, difícil de entender, com metáforas. Não foi um sucesso. A fita mal pagou, porque tinha mulher pelada, mas tinha aquele cunho pesado do Candeias (Abreu, 2015, p. 66)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ O Internet Archive (<https://archive.org/about/>), é uma organização sem fins lucrativos que está construindo uma biblioteca digital de sites da Internet e outros artefatos culturais em formato digital. O filme pode ser acessado em: <https://archive.org/details/CaadaSangrentaOzualdoCandeias1974>

¹⁰⁸ Conforme Abreu (2015), a produção de filmes populares e de mercado – de maneira geral, ‘inculto’ – levava em conta a rentabilidade financeira proporcionada pela aceitação do público. Isso significava a possibilidade de realização de outro filme. A linguagem e a expressão autoral estavam voltadas a garantir um mínimo de qualidade narrativa a fim de render bastante recurso. De acordo com os dados informados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), o filme *Caçada Sangrenta* obteve 520.940 espectadores, bem abaixo das estimativas da produtora DaCar.

¹⁰⁹ Depoimento de David Cardoso concedido ao pesquisador Nuno Cesar de Abreu.

Figura 27: cartazes de *Caçada Sangrenta* e *Caingangue* na Exposição dos 60 anos de carreira de David Cardoso



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Pelo Soberano, um restaurante que se transfigurava em escritório ou agência de emprego para trabalhar no cinema da Boca do Lixo, circulava o diretor Ozualdo Candeias, considerado o marginal dos marginais. Filho de agricultores e de infância pobre, trabalhou no campo, foi *office-boy*, lustrador de móveis, metalúrgico, criador de cavalos em Mato Grosso, caminhoneiro e sargento da Aeronáutica. No cinema, exerceu atividades de eletricitista e auxiliar de estúdio. Adquiriu uma câmera de 16 mm e livros de técnica cinematográfica, colocadas em prática nas produções marginalizadas no centro de São Paulo. Foi fotógrafo, editor, roteirista e buscou ampliar seus conhecimentos participando do Seminário de Cinema do Masp e da Fundação Álvares Penteado. Por meio do cinema, Ozualdo Candeias procurava mostrar o grotesco das imagens e personagens à margem da sociedade. “O feio, o grotesco e perturbador de seres sem lugar e sem perspectivas” (Ferraz, 2012, p. 140). Não há bondade, felicidade e beleza. Justamente pelo filme denominado *A Margem* (1967), Candeias ganha reconhecimento artístico recebendo do Instituto Nacional do Cinema (INC) o prêmio ‘Coruja de Ouro’ de melhor diretor do ano.

Candeias não tinha a intenção de que o seu cinema promovesse a transformação

social. Representava os marginais e excluídos em condições e narrativas ficcionais que se davam na urbanidade periférica do Brasil. Dessa maneira, sua proposta não encontrava pertencimento no discurso de engajamento político e da elite cultural. Sua obra era um discurso fora de lugar: um cinema de fronteira, “que não se contentava com nenhuma das partes plenamente, assim como só se reconhecia por meio do tenso diálogo com todos esses outros” (Ferraz, 2012, p. 142).

O Estado de São Paulo: Essa estética “suja”, vamos dizer assim, não pode ser creditada também à precariedade com que você trabalha?

Ozualdo Candeias: Olha, posso garantir uma coisa. Se eu tivesse recebido US\$ 1 milhão no meio das filmagens, o filme teria saído do mesmo jeito. No meu trabalho eu coloco a miséria assumindo a sua função dramática. É uma opção (Ferraz, 2012, p. 141-42)¹¹⁰.

Incompreendido, bastante comentado e *obscenamente* visto. O cineasta marginal Ozualdo Candeias, nasceu em 5 de novembro de 1919, na cidade paulista de Cajubi, e morreu em São Paulo no dia 08 de fevereiro de 2007. No arquivo pessoal de David Cardoso, entre vários vestígios de sua existência, uma claquete de cena com seu nome escrito em giz ‘Ozualdo’ confere a Candeias como um outro constitutivo do arquivo do ator, produtor e cineasta, um movimento simultâneo no qual o titular produz o seu discurso/identidade junto à apropriação e acumulação do discurso/escrita também do outro (Fraiz, 1998)¹¹¹ (Figura 28).

¹¹⁰ Citada pelo autor, a entrevista foi concedida ao Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo, em fevereiro de 1994.

¹¹¹ A partir da pesquisa sobre a dimensão biográfica no arquivo do político brasileiro Gustavo Capanema, Fraiz (1998) lembra que o arquivo implica não só a produção de discursos de seu titular, como também a acumulação de discursos de outros.

Figura 28: Claquete de cena com o nome de Ozualdo Candeias na direção



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Em *Caçada Sangrenta*, o personagem Neco, interpretado por David Cardoso, também não tem lugar. Movimenta-se entre os territórios da marginalidade e da contravenção, e por isso está constantemente em fuga. O outro com o qual estabelece relações transitórias, gananciosas e violentas é uma ameaça a impedi-lo de encontrar um sentido de pertencimento. Assim como Caingangue, Neco está ‘apenas de passagem’, mas em constante busca/fuga. Mas o personagem agora é um cidadão metropolitano, de terno e gravata; e mantendo ainda os cabelos compridos pelos ombros. Envolvido em suspeitas de matar suas amantes, mulheres endinheiradas como a personagem Mecnas, uma antiquária que também vivia de negócios escusos, Neco foge para o Mato Grosso com uma mala preta cheia de dólares apanhados no cofre de Mecnas após seu misterioso assassinato, sem constatação evidente do assassino. A narrativa é um *road movie*, proporcionada pelas invenções da modernidade como os aviões, carros e trens, os quais encurtam as distâncias entre a metrópole e o interior e aceleram as sensações de passagem do tempo, mais momentâneo e fragmentário. Quando os efeitos da modernidade se demonstram também cinematográficos (Schwartz e Charney, 2001)¹¹²,

¹¹² Em ‘O cinema e a invenção da vida moderna’ (2001), Vanessa Schwartz e Leo Charney organizam

manifestando uma experiência de múltiplas vozes, justaposições anárquicas de ideias, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis (Charney, 2001)¹¹³.

Perseguido por comparsas e também amantes de Mecenas e por um delegado, Nico chega de avião à cidade de Campo Grande. Hospeda-se no Hotel de Mato Grosso S.A. Minha geração conheceu pelo nome ‘Hotel Campo Grande’ - talvez por causa da divisão do Estado em 1977 (elevado à categoria de estado em 1979); Campo Grande se tornou a capital do Estado de Mato Grosso do Sul. Não fazia sentido manter o nome Mato Grosso. Nos anos 2000, o lugar se transformou numa boate de música eletrônica chamada *Garage*, que depois se mudou para um edifício próximo à Feira Central, na antiga ferroviária. A boate passou por vários nomes e proprietários. No momento desta escrita se chama *Loop Music Hall*. O hotel está desativado, objeto de futuros projetos e/ou de reabertura.

Nico visita um bordel e vai ao encontro de uma amiga chamada Guarânia. No outro dia, de carro, passa em frente de um enorme painel de gesso escrito Universidade estadual. Do lado de dentro, o outro lado do painel servia de uma tela de cinema *drive-in*, o autocine Moreirão. Durante a pandemia de covid-19, o cinema chegou a funcionar novamente. A universidade é agora a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Na cena seguinte, uma panorâmica mostra a fachada do Estádio Pedro Pedrossian, o Moreirão, que ainda é mantido em atividade. Nico entra no estádio e assiste a um jogo. Pelas cores vermelhas e pretas em destaque, supostamente se tratava de uma tradicional partida entre o Esporte Clube Comercial e Operário, que procuram sobreviver faz uns anos. Meu irmão mais velho já jogou pelo Operário.... As mudanças-movimentos da cidade constatadas e provocadas pelas imagens do filme e minhas memórias são interrompidas abruptamente. Ao notar seus perseguidores, Nico luta com o motorista de uma Kombi e segue para o município de Dourados por uma estrada de chão.

A cena de perseguição automobilística passa pelas ruas de poeiras avermelhadas, chamando atenção da população de traços mestiços e indígenas, pele amarelada e cabelos pretos e lisos, marcadamente notáveis diante da velocidade da cena. Já no

uma coletânea de textos guiados por uma reflexão comum: de que a cultura moderna foi cinematográfica antes do cinema, compreendendo a modernidade como inerentemente cinematográfica cuja experiência do tempo se dá de maneira momentânea e fragmentária.

¹¹³ Conforme Leo Charney (2001), a experiência cinematográfica reflete estilisticamente o sentido da experiência da modernidade pensada pelo filósofo Walter Benjamin.

município de Aquidauana, os carros param em frente à ponte sobre o rio de mesmo nome da cidade. Neco atravessa correndo a ponte, mas é alcançado por um dos perseguidores. Lutam. Neco consegue se desvencilhar dos golpes, foge e se esconde entre os vagões de trem. Chega na cidade de Corumbá, na fronteira com a Bolívia, pelo trem da Noroeste do Brasil (NOB). Às margens do rio Paraguai e entorno da decadente região do Porto, Neco, por meio da violência, estupra a mulher de um dos moradores da cidade que tomava banho no rio com uma acompanhante de traços indígenas. Esta consegue ir até o marido da colega - que estava sob a dominação de Neco - para pedir socorro. Em troca de liberdade da esposa, Neco negociou o cavalo, as roupas do marido e do homem negro que o acompanhava. Travestido de habitante da região, de chapéu e poncho, Neco cavalga até Ponta Porã, fronteira com o Paraguai. Nesse ‘lugar de passagem’, o personagem principal passa por nativos que trabalham no garimpo para não ser descoberto pelos seus perseguidores.

Após a exploração do garimpo, as regiões e os habitantes ficam às margens da atenção. A pequena cidade de Alto Paraguai, no Mato Grosso, tinha um dos mais baixos índices de desenvolvimento humano. Próximo à cidade de Diamantino, onde trabalhava como jornalista, íamos frequentemente apurar casos de conflitos políticos e de polícia. Uma pilha de garrafas de pinga 51 empilhadas num carrinho de obras no velório que acontecia na casa do rapaz. Numa festa, ele havia sido esfaqueado por ciúmes pelo namorado de uma amiga. Esta minha memória desperta na cena de pilhas de garrafas 51 no bordel em Cuiabá. A dona sai para se encontrar com Neco às escondidas no cinema. Enquanto *em cena* se assistia ao filme institucional de desenvolvimento de Mato Grosso, na *obscenidade*, Neco pede auxílio à cafetina para continuar em fuga.

Neco, que foi Nico, agora passa a ser Juca, trabalhador no garimpo que tem como última parada o município de Poxoréu, junto à comunidade indígena Xavantes (Figura 29). Seus perseguidores o encontram, o policial e o outro amante de Mecenas. O policial é morto pelos dois e os dois mortos por alguém misterioso que só tem reveladas, na última cena, as mãos contando os dólares retirados da frenética viajante mala preta. Três corpos, do policial, de Neco e do outro amante de Mecenas, boiam no rio ensanguentado.

Figura 29: Personagem Neco (David Cardoso) com índios Xavantes em pôster do filme *Caçada Sangrenta*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

3.5 Projeto civilizatório, terra-de-ninguém e sujeitos que passam

Caçada Sangrenta, assim como *Caingangue* são denominados de ‘Western feijoada’ por imitarem esse gênero de filmes norte-americanos e italianos¹¹⁴. Essa antropofagia manifestada pelo cinema é a expressão de um modo de vida cultural brasileiro no qual frequentemente se imita alguma tendência que vem de fora, demonstrando uma certa incapacidade de imitar plenamente, porque surge algo diferente, na visão do professor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes¹¹⁵. Para

¹¹⁴ Conforme pesquisa de Alexandre Aldo Neves (2012), trata-se de filmes realizados entre os anos de 1960 e 1970, principalmente pelos produtores e diretores do cinema da Boca do Lixo. Os ‘westerns feijoada’, ou Faroestes Rurais, são filmes de aventura ambientados em áreas pouco urbanizadas: nos cerrados paulistas, nos pampas gaúchos e no pantanal mato-grossense. Corresponde a uma imitação/recriação abrigada dos filmes *westerns* italianos e norte-americanos, sobressaindo narrativas, personagens e temáticas voltadas ao coronelismo e banditismo (Pereira, 2002), construindo e expressando o imaginário social e político sobre o distante oeste brasileiro (Corrêa, 1995).

¹¹⁵ Abreu (2015, p. 144) destaca essa passagem da entrevista de Paulo Emílio Salles Gomes concedida ao

o diretor Ozualdo Candeias esse algo de diferente é aquilo que é nosso e não valorizamos - ou talvez evitamos. “O cinema americano cria aquelas coisas: sacar a arma primeiro, aquelas roupas e tudo o mais. É americano, vê! Essa que é a grande merda, porque se pensa deste jeito, não é? É colonizado”¹¹⁶.

Dou um salto no futuro desta escrita – que aparentemente segue a sequência dos filmes exibidos a cada dia da semana da Mostra - e trago à memória o bate-papo após o filme *19 mulheres e 1 homem*, ocorrido no dia 21/09/2022 (quarta-feira), um pouco mais de setenta e duas horas depois do primeiro dia da Mostra, no qual foi exibido *Caingangue*. David Cardoso conta sobre as dificuldades de realizar algumas cenas de ação que entravam na narrativa sem muita coerência, geralmente por causa de algum imprevisto com a equipe técnica ou com os atores, principalmente, as atrizes. Numa deixa, um estudante de cinema pergunta-lhe: como era a aceitação das pessoas das grandes metrópoles vendo as imagens e a cultura regional, de Mato Grosso (do Sul)? David Cardoso desconversou e iniciaria outro assunto. Eu insisti: como era, David? “As pessoas gostavam... adoravam...” O ator, produtor e cineasta pouco desenvolve quando é perguntado de algo que está fora do seu ‘roteiro biográfico’. Pode ser algo que não tenha pensado, mas pela tentativa de voltar diretamente ao roteiro e não improvisar nenhuma resposta, percebo que sente um certo desconforto. Talvez por imaginar que seja alguma crítica, ironia ou até mesmo deboche, como frequentemente enuncia quando entrevistado por alguns jornalistas.

Embalado nesse fluxo temporal-perceptivo, na qual nossa percepção ocorre em fluxo: “sempre indo e voltando a partir de ações de memória” (Bergson, 1990, p. 30)¹¹⁷, para dissertar que tanto *Caingangue* quanto *Caçada Sangrenta* e a maioria dos filmes exibidos na Mostra dos 60 anos de carreira de David Cardoso são pertencentes ao chamado ‘Ciclos Regionais’ na história do cinema brasileiro¹¹⁸. As produções eram

jornal Movimento (São Paulo, 19 jan.,1976).

¹¹⁶ Abreu (2015, p. 62) destaca no livro o depoimento de Ozualdo Candeias em entrevista concedida para a pesquisa.

¹¹⁷ Esse movimento da escrita trouxe-me à lembrança o pensamento de Bergson (1990), que me faz retornar aos meus fichamentos num caderno de 2015 a 2019. O Texto foi lido em 2019 no curso sobre Arte, Mídia e Experiência Estética, do professor Antônio Fatorelli. Para Bergson (1990), nossa percepção do tempo ocorre em fluxo, sempre indo e voltando a partir de ações da memória, e por isso não há percepção que não esteja impregnado de lembranças: “aos dados imediatos e presentes de novos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (p. 30).

¹¹⁸ De acordo com a pesquisa de Alexandre Aldo Neves (2012) sobre o estudo de Alex Viany (1993), que denomina esse movimento no cinema como ‘Surtos Regionais’.

realizadas fora do eixo Rio-São Paulo e tinham como características comuns: filmes realizados de maneira precária, muitas vezes sem apoio institucional; dificuldades de exibição; e com interrupções da produção por falta de reconhecimento. Dessa maneira, esses filmes aconteciam por conta de entusiasmos e esforços individuais. David Cardoso era um desses entusiastas e batia na porta dos políticos do Estado para que esses filmes interioranos não ficassem fora de cena.

Em *Caçada Sangrenta*, David Cardoso conseguiu investimento com o governador do Estado de Mato Grosso na época, José Fragelli. Com o recurso conseguiu comprar uma câmera na condição de que o filme deveria retratar o desenvolvimento da região, na esfera estadual e federal:

Na companhia do meu pai, fui a Cuiabá falar com Fragelli. O chefe de gabinete era um velho amigo de Seu Oswaldo. Os dois haviam participado juntos da Revolução de 32 e, pelas mãos de Filinto Müller, foram parar na Polícia do Rio de Janeiro. Imediatamente, ele achou uma brecha para que eu falasse com o governador. Fui direto ao assunto. Detalhei o que pretendia fazer, como seria mostrado o Estado; disse que eu era o primeiro mato-grossense produtor e ator a realizar um longa-metragem comercial na região e precisava da ajuda para comprar uma câmera *Arriflex*, importada, alemã. Um mês depois, recebi a preciosidade (Cardoso, 2006, p. 84).

De maneira promocional, a primeira tela do filme anuncia que ele foi rodado no Estado de Mato Grosso – Governo Jose Manoel Fontanillas Fragelli. No entanto, no decorrer da narrativa, o diretor Ozualdo Candeias passa em panorâmica com o personagem Neco pelas cidades, seus prédios e monumentos, num jogo *obsceno* de revelar o escondido da cena do progresso civilizatório da modernidade urbana - de caráter de integração e segurança nacional: a marginalidade e a violência produzida pela ganância e desigualdades que devastam terras com a mineração e arruinam a periferia dos centros urbanos, reduto da violência.

A ideia de ‘progresso’ e ‘desenvolvimento’ defendida pela ditadura militar brasileira se constituía também por ações que promovessem a integração das regiões vazias ou inconquistadas (Amazônia e Mato Grosso) junto às conhecidas reações contra trabalhadores organizados em sindicatos, universitários, intelectuais e políticos que defendessem a liberdade de expressão e a democracia. Na *obscenidade*, os efeitos das desigualdades geradas por tal projeto colocam à margem uma população excluída da distribuição de renda e consumo, tendo a violência como modo de vida.

Em arquivo, conserva-se o imaginário da região como ‘lugar de passagem’: de

esconderijo, de fuga ou terra sem lei a se conquistar, e por isso de conflito e violência entre migrantes e coronéis como representado em *Caingangue*, cujo personagem principal é de fronteira. Está na condição de um sujeito ‘entrelugar’. Indefinido e sem pertencimento que repetidamente enuncia: “Estou apenas de passagem”. Estar e ser da fronteira envolve dialogismos espaço-temporais, pois “os tempos como os próprios espaços não morrem, se acumulam, se movem, se justificam e se naturalizam como processo de passagem” (Goettert, 2012, p. 121). Ser-de-passagem mobiliza o poder permanente de nos fazer ‘civilizado’, localizado e pertencente a um lugar reconhecido.

Recém-chegado à cidade maravilhosa, numa das primeiras matérias internas como jornalista concursado do Ministério da Saúde no Rio de Janeiro. Ao emitir minha voz de apuração, a fonte se aproxima mais para me compreender melhor: “De onde você é? Minas Gerais? São Paulo?”. Sou de Mato Grosso do Sul (SUL). Naquele instante, percebi que essa busca do outro a um lugar mais ‘próximo’ e reconhecível para me identificar seria uma constância. Ao longo dos anos, meu sotaque foi ‘se amansando’. Passei também a me tornar outro na ‘terrinha’ durante minhas passagens por aqui. Incondicionalmente, ser-da-fronteira. Ser assim, é também transitar muito mais no próprio lugar do outro. Às vezes, à noite, depois da aula de especialização em Comunicação e Imagem na PUC-Rio, preferia voltar de taxi depois de um momento de descontração com os colegas de turma em algum bar no Baixo Gávea. Passando pelo túnel, durante a conversa cotidiano com o taxista, este interroga-me: “De onde você é?” “Mato Grosso do Sul”. “Estranho você estudar na PUC-RJ e morar no Maracanã... Seu pai é fazendeiro?”. “Não. Meu pai trabalhou numa empresa que presta serviço público”. A vivência em passagem perturba imaginários, lógicas e significados estruturados de classe e de lugar ao longo do tempo.

Divago nesta escrita científica e referencio o assunto em análise retornando à uma vivência materializada em texto científico. Muniz Sodré, um dos mais importantes pesquisadores de Comunicação e intelectuais no Brasil, com cuidado e paciência respondia aquelas perguntas advindas de uma estrutura roteirizada e sobre raça e etnicidades. Durante a conversa, Sodré analisa que é preciso “cavar o outro” (Sodré, 2019). Encontro-me na sua fala articulada entre teoria, exemplificações e vivências quando argumenta: a característica do lugar (do outro) é móvel.

No início de 2023, envio uma mensagem pelo *whatsapp* para a coordenação do Museu de Imagem e Som de Mato Grosso do Sul (MIS-MS). Nela, conto como foi a qualificação da tese e que gostaria de agendar, se possível, uma conversa. Além disso, se poderia visitar a exposição que estava ao lado da dos 60 anos de carreira do David Cardoso a fim de terminar este capítulo. A resposta vem em mensagem de áudio: “Olá, Roberto. Que bom que ocorreu tudo bem na sua qualificação. Eu não estou mais no museu, mas posso te passar o contato de algumas pessoas que poderão de ajudar, e a exposição ‘Mba’ ekuaa: o Saber-Fazer Guarani e Kaiowá’ não está mais lá”. Busco vestígios dessa ‘passagem’ da exposição nos sites de notícias dos jornais e do governo do Estado¹¹⁹. Trata-se de uma apresentação dos registros em multimídia dos processos materiais, conhecimentos técnicos e práticas rituais que permeiam a construção das casas de reza Guarani e Kaiowá (Oga Pysy). Os registros foram produzidos para o Acervo Multimídia Guarani e Kaiowá, uma colaboração global entre a Kuñangue Aty Guasu, o Instituto de Desenvolvimento da Arte e da Cultura (IDAC) e o Laboratório de Antropologia Multimídia da Universidade de Londres (UCL MAL). O projeto é realizado em parceria com o British Museum’s EMKP no Reino Unido.

A notícia informa que no dia da abertura da exposição, 55 pessoas que vivem no Cone Sul do estado – áreas demarcadas e de retomada – saíram de Brasília e ‘passaram’ por Campo Grande. Entre eles, os *Nhanderus* e as *Nhadesys* (rezadores tradicionais), que fizeram uma reza na abertura da exposição. O processo de pesquisa que envolve a exposição tem como objetivo a criação de um arquivo histórico de modo que se mantenham as práticas e conhecimento dessas comunidades, resistindo às ameaçadas de esquecimento e se projetando como possibilidade de existência no futuro. O resultado será apresentado no Reino Unido e entregue às comunidades tradicionais Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul. Em Londres, a exposição deverá se constituir de forma virtual e imersiva com usos de mídias digitais de imersão sensorial como RV/360 e som ambisônico¹²⁰.

Em revisão/ruminação desta escrita, em diálogo com (Vergès, 2023), vem em pensamento a compreensão do museu como lugar de contestações, de colocar em cena as

¹¹⁹ Conferir em: <https://www.setescc.ms.gov.br/mis-ms-realiza-exposicao-mbaekuaa-o-saber-fazer-guarani-e-kaiowa/>

¹²⁰ A exposição corresponde a um processo de pesquisa realizado desde 2020 entre as comunidades tradicionais, pesquisadores e artistas de mais de 30 países do mundo.

batalhas sociais e econômicas de ‘apropriações/expropriações’ que remetem à colonização na composição de museus universais e europeus - muito em decorrência pela falta de recursos dos museus das terras colonizadas de outrora. Em cena, pacifica-se e sacraliza-se pela preservação e no *obsceno* as violências das dinâmicas imperialistas. A memória do saber-fazer dos Guarani-Kaiowá é universalizado em colaboração e segue seu destino de não-lugar. Cargos, pessoas, personagens, terras, cidades, exposições e arquivos em movimento num espaço-temporal da passagem. Ser e estar na Fronteira. Termina este capítulo com o vestígio registrado em imagem publicada na notícia, quando mulheres indígenas ‘passaram’ pelo museu e pela exposição que evidenciam o seu saber-fazer (Figura 30). Interpreta-se, representa-se, encontra-se e arquiva-se os rastros dos sujeitos da fronteira e dos povos indígenas, que ficam sobre passagem entre as terras que o progresso e a civilização geralmente denominam como terras-de-ninguém.

Figura 30: mulheres indígenas na exposição Mba’ ekuaa: o Saber-Fazer Guarani e Kaiowá



Fonte: site de notícias Secretaria de Estado de Turismo, Esporte, Cultura e Cidadania (SETESCC-MS)

Capítulo 4 Corpos e almas de mulheres e homens

Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não nos abandona
Clarice Lispector

4.1 Só para homens?

No segundo dia da Mostra dos 60 anos de carreira de David Cardoso, 20 de setembro de 2022, procurei pela estagiária em Cinema para caso precisasse de algum apoio, conforme pedido da coordenação, que não estaria presente naquele dia. Havia mais um motivo para chegar mais cedo do horário previsto de início, além de conversar com David Cardoso, que dizia chegar uma hora antes da exibição. Assim que eu saía do elevador no *hall* do andar do Museu da Imagem e do Som da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (MIS/FCMS), já notava David Cardoso sentado num par de cadeiras ao lado, às vezes de chapéu Panamá e outras de boné. Na sua companhia, encostada aos seus pés sobre o chão ou, em outros dias, sentada na cadeira ao lado, uma bolsa térmica onde carregava uma garrafa de uísque para ser apreciado no fim de cada exibição. Cumprimentei como de costume e pedi licença para ir à sala de exibição que estava sendo preparada. A conversa sobre o tempo na espera de um começar não seria com David Cardoso naquele dia.

Enquanto ela ligava o computador e durante a aparição de todos os ícones da área de trabalho, ouvia a estagiária em Cinema contar sobre este curso recente oferecido pela UFMS. Lembrei e disse: no meu tempo, havia uma especialização voltada ao cinema durante a minha graduação em jornalismo, quando terminei o curso, procurei informações e não havia abertura de turmas havia uns dois anos consecutivos. Na área de trabalho, ela abriu a pasta ‘Mostra David Cardoso 60 anos’ e me contava da pesquisa de sua namorada que estava cursando mestrado: “ela pesquisa sobre mulheres cineastas no cinema brasileiro”. Naquele momento, a estagiária ainda não sabia se pretendia fazer uma pós-graduação ou dedicar todo o tempo em produções cinematográficas. Clica no arquivo nomeado com o filme do dia: *Corpo e Alma de Mulher* (1983) e deixa-o pausado em tela cheia. Pergunto se seria possível eu copiar aquela pasta em que estavam os filmes exibidos na Mostra em arquivos digitais. Disse que tudo bem e nos dirigimos para o *hall* do andar do MIS.

Encontramos com uma outra funcionária que acabara de preparar as pipocas e os refrigerantes para a sessão. Até aquele momento não havia chegado ninguém e na espera, David Cardoso, a estagiária e eu ouvíamos a funcionária contar sobre a volta dela a tocar piano e o quanto é difícil relembrar as notas certas das músicas canônicas, exigindo dedicação e estudo que ocupa um bom tempo do dia, o que tornava difícil com as horas de trabalho e cuidado de um filho pequeno. Um conhecido de David Cardoso chega e ele o leva para ver a (re)exposição montada com o arquivo doado à Fundação. Já na hora programada para o início, decidimos começar a exibição apenas com a gente: a funcionária, a estagiária, o conhecido de David Cardoso, ele e eu.

O filme começa com uma epígrafe. Uma crônica de Clarisse Lispector intitulada ‘Boa notícia para uma criança’, a qual compõe o livro Para não esquecer (Lispector, 1999): “Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não nos abandona” (p. 94). Na sequência, o personagem de David Cardoso, ao lado de uma mulher loira – quando atende o telefone na cama se identifica como a secretária – estão no avião indo para Portugal. Panorâmicas passeiam pelos movimentos das ruas, dos prédios e se fixam num hotel da cidade de Lisboa. Num dos apartamentos, o casal já está nu se beijando na banheira. Na sala de exibição, David Cardoso, ao lado do seu conhecido, se aproximam para trocarem confissões masculinas. Impossibilitado de ouvir, David Cardoso parecia compartilhar, naquela confraria a dois, alguma obscenidade da cena erótica. Enquanto isso, as duas mulheres na sala, a funcionária e a estagiária saem de cena. Elas deixam a sala, ficando apenas David Cardoso, seu conhecido e eu. Só para homens. É a sensação de ressonância dos sentidos do início de século XIX em que denominavam a literatura popular e pornográfica no Brasil como ‘romance para homens’ – o cinema não havia se popularizado ainda. Naquela época, a sociedade, a lei e a medicina acreditavam numa fragilidade feminina diante da leitura de livros pornográficos, pois levavam a um grande temor às mulheres: a masturbação, que poderia levar até mesmo à perda da memória e a uma morte lenta e penosa (El Far, 2004)¹²¹.

¹²¹ A partir de estudos da literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro do século XIX, Alessandra El Far (2004), argumenta que a denominação ‘romance para homens’ em relação à literatura pornográfica estava associada à compreensão moral-jurídica-médica de que a descoberta e conquista do prazer sem a companhia dos maridos afastariam as mulheres da vida em família e do gosto pela maternidade. Os médicos atestavam de que a exposição das mulheres à pornografia – estimulando ao prazer - causava-lhes sérios problemas. A autora cita os sintomas escrito pelo médico José Pires de Almeida: “seios moles, hálito forte, gengivas e lábios descorados, perda de umidade nos olhos, sardas, espinhas, botões no rosto e diminuição do tecido muscular” (El Far, 2004, p. 199). Com o passar do tempo, ocorreria a perda da memória e da razão em direção à uma morte lenta e penosa.

As mulheres da sala não viram a cena seguinte com o casal na cama, que ao receber um telefonema atendido pela mulher - “é a secretária” - esta transfere o aparelho para o parceiro ao lado, Fernando, o personagem interpretado por David Cardoso. A expressão de espanto e a pergunta “quando isso aconteceu?” enunciam um acontecimento trágico. Já num outro dia, numa pista de pouso, Fernando observa uma aeronave de modelo jato aterrissar e dela desembarcar sua esposa Aíme, interpretada por Tássia Camargo. Está acompanhada pela enfermeira Laura, que conduz Aimé sentada numa cadeira de rodas, a ir ao encontro de Fernando. A protagonista do filme havia ficado parálitica. Este acontecimento é o que desencadeia a trama narrativa, denominada como um drama erótico. A enfermeira Laura é interpretada por Helena Ramos, anunciada por David Cardoso no início da exibição e apontada durante esta cena: “esta foi considerada uma das atrizes mais requisitas do cinema da Boca, a rainha da pornochanchada”.

Relembro que no capítulo 2 destaco *obscenamente* numa nota a trajetória de Helena Ramos contada por Abreu (2015). Reconhecida como símbolo maior do cinema erótico da Boca do Lixo entre os anos de 1970 e 1980, a atriz já ficou internada num colégio de freiras por dois anos quando criança; começou a trabalhar no comércio aos 12 anos de idade. No cinema, sua carreira, conforme Nuno Abreu, foi curta, de 1974 a 1984. Na ação de escavar os textos, esta edição do livro de Abreu (2015) contém em anexo um CD no qual há dois arquivos digitais: um com uma extensa filmografia do cinema da Boca do Lixo e o outro com as entrevistas na íntegra realizadas com diretores, produtores, atores e atrizes para a pesquisa que resultou na obra. Entre as páginas 136 a 159 do arquivo, Helena Ramos detalha sobre o início da carreira e suas atuações nos principais filmes da época. A atriz começou como ajudante de palco num programa de TV do Sílvio Santos na Rede Globo, sendo convidada para participar de um filme, mas não aceitou porque era preciso ficar nua. O diretor que havia convidado, Roberto Mauro, insistiu. Disse a ela que ficaria na água, não expondo todo o corpo. Ela aceitou:

Quando chegou no dia da filmagem da cena, as meninas começaram a tirar a roupa e a entrar no lago. E eu não tinha coragem de tirar. Fiquei ensaiando, ensaiando e pensei: eu vou embora, eu não tenho coragem de tirar a roupa na frente de tanta gente. O lugar tinha uma subida e eu comecei a subir e a olhar para as pessoas lá embaixo, as meninas tirando a roupa normalmente e entrando no lago, a equipe técnica se movimentando, ninguém estava nem aí, arrumando o equipamento. Aí eu pensei: ninguém está olhando, ninguém está se importando. Acho que vou criar coragem e vou fazer. Desci, tirei a roupa e fiquei estática,

meio trêmula. Aí o Roberto mudou de ideia e falou: “Deita ali em cima daquela pedra”. Aí eu deitei na pedra, e acho que dali eu não sairia de jeito nenhum (Ramos, 2015, p. 137).

O filme era *As Cangaceiras Eróticas* (1974). Depois disso, Helena se apaixonou pelo cinema e conta que a maioria dos filmes que participou fez sucesso e sua presença neles foi considerada sinônimo de bilheteria. Entre eles, alguns que discutiam a sexualidade feminina, como *Mulher Mulher* (1979), de Jean Garret e *Mulher Objeto* (1981), de Silvio de Abreu, e *Novela das Oito*, original *A Mulher Sensual* (1981), do Antônio Calmon. “Esses três filmes abordavam a sexualidade da mulher, que na época era muito reprimida. Hoje as mulheres estão mais liberais” (Ramos, 2015, p. 143). Conta que *Mulher objeto* ficou conhecido internacionalmente, agradando o público e a crítica: duas coisas que ela considera difícil de conseguir. Além disso, acrescenta que esta produção cinematográfica foi objeto de estudo de psicólogos e sexólogos. Em relação ao espaço cinematográfico da Boca do Lixo, Helena Ramos testemunha que as pessoas, muitas vezes ingênuas, sonhavam e acreditavam fazer um cinema com amor à arte, mesmo existindo algumas que queriam ganhar dinheiro. Ela considerava fazer parte do grupo das que faziam com amor à arte: “torcia para que tivesse um bom resultado, que fizesse sucesso. Eu vibrava: nossa, que bom ...” (Ramos, 2015, p. 149) e ouvia recomendações para deixar de sonhar naquele ambiente: “para de chutar a sombra, mulher! Sai dessa!” (p. 149).

Você achava o ambiente da Boca machista?

Machista? Engraçado! No *Iracema*, por exemplo, só tinha eu de mulher no elenco. Então, eu acompanhava os homens. Aonde eles iam, eu ia junto. Eles iam jogar bola, eu ia jogar bola. O Pio Zamuner, quando terminava a filmagem, ia num botequinho da esquina tomar pinga e eu ia junto. Eu achava engraçado, porque ele ia de um jeito e voltava trançando as pernas. A gente conversava um monte de abobrinhas, aí voltávamos para os muquifos, cada um ia pro seu canto, dormíamos, e no outro dia... O que eu quero dizer com isso é que essa era a forma como eu me relacionava com a equipe técnica, com todas as pessoas. Era tudo muito respeitoso, não existia maldade nenhuma no fato de eu conviver mais com homens. Geralmente a gente convive mais com homens durante um filme (Ramos, 2015, p. 152).

Helena Ramos comenta sobre algumas produções com David Cardoso, como no filme *A Ilha do Desejo* (1975), em que ele vendeu um apartamento para poder realizá-lo e o sucesso de bilheteria compensou. A atriz achou interessante o filme *Possuídas pelo*

pecado (1976): “se não me engano, foi baseado na vida do Mendes Caldeira¹²². Ele gostava de Picasso e de Tchaikovsky – que tocava no filme” (Ramos, 2015, p. 141). No arquivo de David Cardoso doada à FCMS, uma fita magnética de um clássico do balé entoado por Tchaikowski resiste aos mofos e fungos e é vestígio do depoimento de Helena Ramos. Outras fitas de clássicos da música erudita e estrangeira compõem o arquivo e evidenciam a relação da cultura popular e erudita numa dinâmica dialógica de compreensão bakhtiniana de cultura. “É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante” (Ginzburg, 1987, p. 18) (Figura 31). Os críticos, numa perspectiva mercadológica da ‘indústria cultural’, consideravam o uso de ‘mau gosto’, que tinha a intenção de embalar o produto com valores culturais, tornando-o mais culto a fim de seduzir segmentos mais exigentes do público, sobretudo nos filmes dirigidos por Jean Garret - como é o caso do *Possuídas pelo Pecado* (Abreu, 2015)¹²³.

¹²² Wilson Mendes Caldeira foi um incorporador e fundador da Bolsa de Imóveis do Estado de São Paulo. O primeiro prédio implodido no país recebia o seu nome ‘Edifício Mendes Caldeira’, que deu lugar à construção da Estação da Sé. A implosão durou 8 segundos, dinamitado por 500 kg de explosivos. Seu filho, Wilson Mendes Caldeira Júnior, ergueu outro prédio na zona sul de São Paulo com o nome do pai.

¹²³ Conforme Nuno Abreu, era bastante usual, nos anos 1970, a utilização de trechos de músicas populares ou eruditas, nacionais e estrangeiras para sublinhar momentos na narrativa do filme e nas produções denominadas pornochanchada não era diferente. No entanto, para ele, por uma análise crítica e não elitista, as músicas aplicadas nos filmes soavam impertinentes e de mau gosto, brega e cafona. No entanto, o sucesso popular dos filmes indica que realizadores e público situavam-se no mesmo estrato sociocultural, ou seja, “o tratamento musical dos filmes, de certo modo, carregava o gosto musical de seus realizadores e do segmento de público que com eles se identificava” (Abreu, 2015, p. 147).

Figura 31: Fita magnética de músicas de Tchaikowski



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

4.2 A Rainha da Pornochanchada: o amor ao cinema e o sexo em ato

Em relação ao filme *19 Mulheres e 1 homem* (1977), outro sucesso de bilheteria de David Cardoso no qual também atuou, Helena Ramos ressalta que *fora de cena*, atrás das câmeras, o filme foi tragicômico devido as dificuldades de gravações no Pantanal e nas relações profissionais de David Cardoso com as atrizes. No roteiro do filme, as mulheres iriam morrendo no desenrolar da trama e as consideradas que davam mais trabalho nas gravações morreriam mais cedo no filme, o que, às vezes, alterava a sequência da história. Depois que acabou o filme *Corpo e alma de Mulher*, naquele segundo dia da Mostra de celebração dos seus 60 anos de carreira, David Cardoso relatou também as mudanças no roteiro por desentendimentos nos bastidores deste filme, além de ressaltar mais uma vez a importância e o valor de Helena Ramos nas produções da Boca do Lixo.

Quando cheguei em casa, no celular mesmo, pesquisei por Helena Ramos na

barra de busca do *google* e encontrei uma matéria de 2011 no jornal Extra que traz no título uma declaração de Helena Ramos concedida à reportagem, declarando não saber se tem orgulho da sua trajetória. O gancho da entrevista era uma Mostra ‘20x pornochanchada’, que ocorria na Caixa Cultural no Rio de Janeiro. Diferentemente de David Cardoso, a reportagem enuncia que, aos 59 anos, Helena Ramos não guarda nenhuma lembrança do período em que atuava como atriz de cinema; vivendo sozinha, sem muito luxo e dedicada à pintura num apartamento em São Paulo. A reportagem discorre sobre a trajetória dela no cinema e ela responde às perguntas sobre o imaginário que envolvia as produções eróticas, como o uso de drogas, orgias e ofertas para programas sexuais. Helena comenta que não era muito reconhecida nas ruas, mas quando isso acontecia o público a tratava de uma maneira respeitosa: “o preconceito vinha da imprensa, nunca do público”. No fim da matéria, enuncia-se que a atriz *saiu de cena* com o fim da censura e a reabertura política, seguida de uma ‘aspas’ (declaração) de Helena Ramos: “os filmes começaram a ter sexo explícito. Já não era mais pra mim”. A reportagem se encerra com a promessa de um diretor, ainda não cumprida, para atuar numa novela da Globo¹²⁴.

Volto à entrevista concedida ao Nuno Cesar Abreu. A atriz diz guardar mágoas da imprensa pela forma preconceituosa dada ao se referir sobre o cinema erótico da Boca do Lixo. Ao ser questionada por que não aparece na televisão, Helena Ramos, mesmo não ter gostado muito dos poucos trabalhos realizados neste meio, enfatiza que a sua não aparição se deve ao esquecimento das pessoas, que ocorre depois do auge da fama, quando geralmente te ligam e te convidam para festas e coquetéis. Mas a atriz diz ter aprendido a lidar com a solidão:

Nuno Abreu: Solidão é sair de cena?

Helena Ramos: Sair de cena, ficar na sua. Viver o que o mundo está te oferecendo. O que é que o mundo está te oferecendo hoje? O que eu posso fazer?

Nuno Abreu: Você tem vontade de voltar a fazer cinema?

Helena Ramos: Tenho vontade, sim. Eu gostaria de trabalhar em

¹²⁴ Conferir em: <https://extra.globo.com/famosos/aos-59-anos-helena-ramos-musa-da-pornochanchada-declara-nao-sei-se-tenho-orgulho-da-minha-trajetoria-1812990.html>

cinema. Trabalhar dentro da arte: cinema, teatro, televisão, na frente ou atrás das câmeras. Eu gostaria de participar desse mundo que... Não tem como você sair fora, entendeu? É o meu mundo, o mundo que eu conheço, em que eu vivi a maior parte da minha vida. É um mundo em que as pessoas são de uma sensibilidade maior. Enfim, eu gosto desse mundo, realmente (Ramos, 2015, p. 156-157).

Figura 32: Helena Ramos num dos recortes de jornal



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

A atriz tem vontade de dirigir um filme. No arquivo pessoal de David Cardoso, doado à FCMS, um pequeno recorte de jornal amarelado traz uma imagem de Helena Ramos. A legenda da foto diz que a atriz é uma das estrelas mais requisitadas no cinema, podendo ser vista na comédia ‘Dezenove Mulheres e um Homem’ (Figura 32)¹²⁵. De volta ao mundo de Helena Ramos atuando em *Corpo e Alma de Mulher*. Na entrevista, comenta que fez o filme depois de ter tido sua filha, interpretando uma enfermeira que praticava eutanásia. Esta prática proibida no país só é constatada no final

¹²⁵ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1VGPieoBVGLUSmkutyJq0d1C2jwXnKMNU/view?usp=sharing>

do filme, quando sua personagem Laura, a pedido de sua paciente Aimé, interpretada por Tássia Camargo, aplica uma vacina mortal em seu braço. Este fim decorre a partir do dilema que se forma no início do filme entre o casal de protagonistas, Aimé e Fernando, interpretado por David Cardoso.

Por ter ficado paraplégica, Aíme, sua enfermeira Laura e Fernando se refugiam numa fazenda, saem de cena do convívio social, que é lembrado por Aimé em cenas de *flashback* ocorridas em casarões nos municípios de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero - Paraguai. Suas memórias eram ativadas quando lia um diário em que o casal registrava seus planos e viagens. A partir dos escritos, Aimé também revivia as relações sexuais que tinha com Fernando, as quais naquele momento presente havia um dilema. Apesar de amá-la, Fernando não conseguia mais ‘possuí-la’ sexualmente. A condição de Aimé colocava em tensão, além do corpo e alma, o amor e o sexo. Uma visão dualista da sexualidade na qual o sexo está relacionado ao tabu do corpo e o amor está sob o domínio da alma (Frappier-Mazur, 1999). Enquanto Aíme revivia o sexo pelas memórias do passado, Fernando vivenciava com a enfermeira Laura e depois com a prima de Aimé, Débora, que havia sido amante de Fernando.

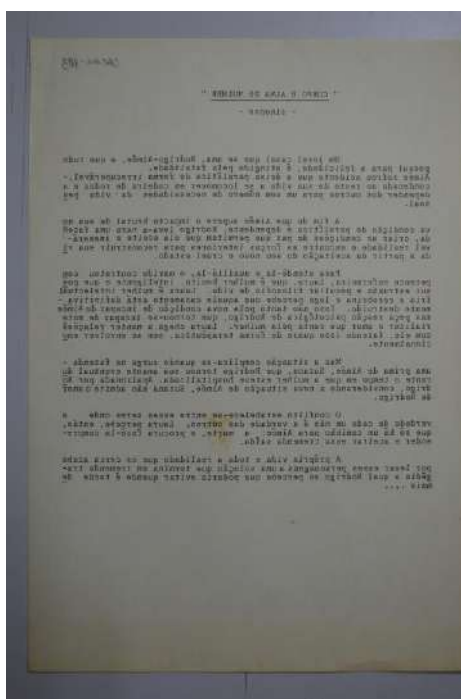
Uma mulher negra, empregada da fazenda, termina de limpar o quarto reservado à Laura e rapidamente sai de cena; de ombros caídos, cabeça baixa e sem nenhuma fala. Olhei a cena, que é quase *frame*, por conta das pausas que realizo nos filmes para decupagem e análise. Trata-se de uma existência quase invisível, mas na *obscenidade* revela um sentido de que o lugar da mulher negra na cultura brasileira se restringe aos serviços domésticos (Gonzalez, 1984). Laura agradece. Uma panorâmica sobre a cabeceira da cama mostra livros enfileirados e revela que a enfermeira é apreciadora de obras literárias brasileiras, como Clarice Lispector, e francesas, cuja cena fecha num livro de Marcel Proust. A enfermeira é uma mulher racional. Diz saber lidar com as tragédias de maneira firme e sem ilusões, o que não a faz sofrer.

Na sinopse, que compõe o arquivo pessoal doado, Laura é descrita como “uma mulher bonita, inteligente e que possui estranha e peculiar filosofia de vida. Laura é mulher intelectual fria e cerebrina”. No documento, o personagem de Fernando é nomeado como Rodrigo e a prima de Aimé, Débora, como Suzana (Figura 33)¹²⁶. Na exposição dos 60 anos de carreira de David Cardoso, o filme é representado - ao lado de

¹²⁶ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/1jyKbK4a7S0Sg07XP-oJehaj4HWiMGWuL/view?usp=sharing>

outras imagens dos filmes exibidos na Mostra - por um pôster em que Aimé está no colo de um enfermeiro, ao lado Laura e em frente à Fernando, que segura um botão de rosas. Esta imagem eu não havia registrado no arquivo doado. O pôster que registrei correspondente ao filme se refere a uma cena em que o personagem Fernando pratica a degola de uma vaca¹²⁷ (Figura 34).

Figura 33: Sinopse do filme *Corpo e alma de mulher*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Na primeira noite, Fernando procura Laura em seu quarto, que já o esperava lendo um livro. Fernando diz que talvez o momento não seja oportuno, mas estava pensando ... e é interrompido:

Laura: Eu quero que esteja aqui. Isso iria acontecer mais dia ou menos dia. Então, porque não pode ser hoje, logo no primeiro dia?

Fernando: O amor é sempre estranho ... sempre temos que aprender

¹²⁷ A degola é uma forma de abater o animal baseado num ritual mulçumano. A prática é chamada como Halal, que em árabe significa legal ou permitido. Em outras culturas, essa prática tem o sentido de promover o sofrimento do animal e por isso se adota o abatimento por atordoamento.

com o outro.

Laura: Não me fale em amor. Eu não falei. Vamos deixar as coisas entre nós nesses termos. A situação nos leva a fazer sexo juntos. Só isso. Não me fale em amor. É um sentimento que nunca haverá entre nós.

Fernando tenta contra-argumentar e Laura rebate dizendo: “quer falar no momento em que não há nada a dizer”. Fernando então se dirige à parede do quarto para apagar a luz, mas é interrompido com o questionamento: “por quê?” Em seguida, Laura começa a se despir, deita nua na cama e convoca Fernando para se juntar a ela. Após a relação sexual, Fernando comenta ter sido divino, imaginando como deverá ser nas próximas vezes. Mais uma vez é interrompido por Laura: “estou com sono. Falaremos sobre isso outro dia. Boa noite”. Fernando sai desta cena que mobiliza a definição de sua posição social como sexualmente dominante e associado ao sexo e das mulheres associadas ao sentimento amoroso e “como quem ocupa uma posição de subordinação” (Butler, 2019, p. 394).

Figura 34: Pôsteres *Corpo e Alma de Mulher*: na (re) exposição e no arquivo



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

4.3 Falas cultas sobre vida e morte

Entre as lembranças do passado e a condição presente, Aimé procura se redescobrir sexualmente procurando por Fernando, o qual não consegue corresponder. Laura o aconselha a ter um pouco de boa vontade para superar este problema, mas ele não consegue: “comigo nunca mais; me tornei impotente para ela”. Laura dispara: então, é você que precisa de tratamento”. Em conversa com Aimé, Laura avalia que Fernando a ama muito, mesmo não querendo sexo com ela. “Você terá o seu amor e outra mulher terá o seu sexo”. Em seguida, Laura interroga Aimé: “será capaz de procurar sexo com outro homem?”.

Aimé: nunca farei isso. Tenho os meus princípios.

Laura: ou preconceito? O que espera do resto da vida nessa situação?

Interrompo esta cena entre Aimé e Laura para narrar a cena posterior, na qual Fernando e a prima de Aimé, Débora, acabavam de transar. Fernando, que estava evitando Débora, acabou cedendo após ela ameaçar em contar a Aimé sobre o caso com a enfermeira Laura. Em meio as asas de um avião-jato, Débora decide que será a mulher que terá sexo com Fernando, mas sem a participação de Laura na combinação: “ela não é da família. Ficaria um pouco imoral”. Fernando se irrita com as deliberações de Débora e pede para que ela se retire; saia de perto dele.

De volta ao diálogo com Aimé e Laura. Aimé responde ao questionamento de Laura chegando a uma constatação: “se o que me resta é esperar a decadência e a velhice numa cadeira de rodas, prefiro morrer”. Laura emenda e diagnostica: “seu futuro é esperar a morte física, a decadência de um corpo que vai se acentuando dia a dia, porque sua alma já morreu, entende? Você está espiritualmente morta! Laura aconselha ainda a observar a morte não como um melodrama e Aimé a consulta: “se eu quiser, você me ajudaria?”

As falas assertivas, racionais e enigmáticas sobre a vida e morte de Laura atravessam toda a narrativa do filme. Abreu (2015) critica nas pornochanchadas o que compreende como um arriscar na criação de diálogos expressivos, mais profundos ou artístico conforme se exige de um produto de valor cultural. Em consonância com Inimá Simões (1981), cita-o:

A sensação de coisa mal explicada, de desequilíbrio, procede. Isto se dá porque a imagem aponta para um espaço de argumentação, enquanto a

fala se desloca para outro: a imagem num enquadramento de acordo com o padrão-pornochanchada, e a fala, segundo uma hipotética norma culta (Simões, 1981 *apud* Abreu, 2015, p. 146).

Numa das cenas, a personagem de Helena Ramos, sentada embaixo de uma árvore, declama em voz alta o texto de um livro em que estava lendo:

Antigamente sabíamos - ou talvez pressentíamos – que continhamos a morte em nós, como a fruta contém sua semente. Crianças tinham uma pequena. Adultos uma grande. As mulheres a carregavam no regaço. Os homens no peito. A gente possuía a morte e isso dava uma singular dignidade, um orgulho silencioso.

Na escavação deste texto na internet, encontro uma parte dele numa nota de rodapé, que trazia a tradução do original, numa dissertação arquivada na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. O texto pertence à Rainer Maria Rilke em sua obra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1996a)¹²⁸. A dissertação de Renata Martins (2011) analisa o conceito do estranho na obra por meio da experiência do narrador-protagonista Malte Laurids Brigge a partir de três vertentes: a experiência de vida numa metrópole estrangeira na qual não se identifica; a revelação das recordações de sua infância; e a afirmação do seu Eu por meio de leituras de narrativas alheias que projetam de modo camuflado sua identidade. A autora considera que o autor da obra consegue propor possibilidades de busca e redefinições da identidade do protagonista. Encontro a respectiva obra traduzida na internet e baixo gratuitamente. O fragmento lido pela personagem Laura está traduzido da seguinte maneira:

Quando penso em minha casa, onde agora não há mais ninguém, acho que no passado deve ter sido diferente. Outrora se sabia (ou talvez se suspeitasse) que se tinha a morte dentro de si da mesma maneira que o fruto tem os seus grãos. As crianças tinham uma morte pequena dentro de si, e os adultos, uma grande. As mulheres a traziam no seio, e os homens, no peito. Ela era uma posse, e isso conferia à pessoa uma

¹²⁸ Rainer Maria Rilke foi um poeta e romancista austríaco. Ele é amplamente reconhecido como um dos poetas de língua alemã mais liricamente intensos. Vários críticos descreveram o trabalho de Rilke como místico. Num dos diálogos entre Aimé e Laura, Aimé diz considerá-la mística. Os escritos de Rilke incluem um romance, várias coleções de poesia e vários volumes de correspondência em que invocam imagens que focalizam a dificuldade de descrever uma época de desencrença, solidão e ansiedade, sentimentos relacionados a uma ideia de desencantamento na primeira metade do século XX. Tais características me parece semelhantes à segunda geração do romantismo no Brasil. Esses temas posicionam Rilke como uma figura de transição entre escritores tradicionais e modernistas. Martins (2011) destaca em sua pesquisa que a obra ‘*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*’ foi considerada o primeiro romance moderno em língua alemã do século XX.

dignidade peculiar e um orgulho calado (Rilke, 1996b, p. 70).

Com ajuda de Laura, a protagonista Aimé toma posse de sua morte. Após o fim da exibição do filme, como mencionei anteriormente em relação a conflitos durante as gravações, David Cardoso conta para o público – eu, seu colega; a estagiária e a funcionária que voltaram à sala; e um casal que havia chegado no meio do filme – os bastidores e desentendimento com a atriz Tássia Camargo, rememorando o que havia escrito na sua autobiografia. A verborragia explícita, conforme escreve o cineasta, ocuparam chamadas de capa na revista TV Contigo:

“Tássia: David é um explorador de mulheres”. O texto de abertura não arrefecia em nada: “A estrela da Globo qualifica o cineasta de ‘cavalo’. Ele por sua vez, a trata por ‘doente mental’. Tamanha troca de gentilezas vem acontecendo desde que filmaram juntos *Corpo e Alma de Mulher* no ano passado (Cardoso, 2006, p. 130).

Em seu livro autobiográfico, Davi Cardoso conta que na matéria a atriz dizia ter recebido cantadas e perseguições dos amigos dele durante as gravações e, ao relatar para o cineasta, o assunto não foi tratado com seriedade. Tássia Camargo considerou o cineasta como estúpido, que explora e xinga as mulheres com os maiores palavrões, assim relata David Cardoso o que dizia a matéria. O desentendimento compartilhado nas mídias por eles fez com que Tássia Camargo recusasse fazer as gravações em Portugal, as cenas do início do filme feitas por Matilde Mastrangi, que apenas dizia ao telefone que era a secretária. Conflitos como esses mudavam o roteiro do filme e a narrativa, como a diminuição da participação das atrizes nas gravações matando-as mais cedo na trama – conforme Helena Ramos havia dito em entrevista que destaquei anteriormente sobre as filmagens de *19 mulheres e 1 homem* - e que David Cardoso também narra em sua autobiografia. Ele também recontou essas intrigas fora de cena no bate-papo após a exibição do *19 mulheres e 1 homem* nesta Mostra comemorativa dos seus 60 anos de carreira.

4.4 Corpo, alma e pátria

Como já dito, um caminho dado à narrativa devido aos conflitos na equipe e acontecimentos imprevistos era a inserção de cenas que não têm sentido nenhum à história, como uma que ocorre no filme *Corpo e Alma de Mulher*. Após perceber que estavam escutando pela extensão a conversa com Débora ao telefone e sem desconfiar

que era Laura ao lado de Aimé, o personagem principal de David Cardoso reclama às duas que talvez os empregados estejam interceptando o telefone. O diálogo foi a deixa para entrar em cena uma das empregadas da fazenda que começa a se despir ao som de um hit internacional, embalando movimentos rápidos da câmera que revelavam uma manchete de revista que acabara de ler: ‘Gretchen de volta, oito quilos mais gorda’. Diante dos movimentos, a captura do momento ficou desfocada (Figura 35). A cena se estende com a entrada de um funcionário que tenta se comunicar por uma espécie de *walkie talkie* da Fazenda Pacuri à cidade e não resiste a uma longa dança sensual que o convida à transa.

Figura 35: Reportagem sobre o corpo da artista Gretchen



Fonte: *Corpo e Alma de Mulher* (1983)

Nos documentos doados à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, uma carta de uma fã de David Cardoso tem como tema principal o corpo (Figura 36)¹²⁹. A correspondência, datada em 13 de março de 2001, enuncia que se trata de uma resposta ao cineasta que havia enviado a ela imagens dele e informado sobre os últimos trabalhos, principalmente na televisão. No meio da carta, a fã comenta sobre uma orientação dada ao cineasta sobre seu corpo, que supostamente havia também enviado anteriormente imagens dela: “na carta que você me enviou você disse que eu deveria

¹²⁹ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/1A35XOp3Fv-GAzzdwab-hgZkWUPdMXcGS/view?usp=sharing> e <https://drive.google.com/file/d/1M3NKhAToojsnbjywVoMsTb5XzWoz7iqY/view?usp=sharing>

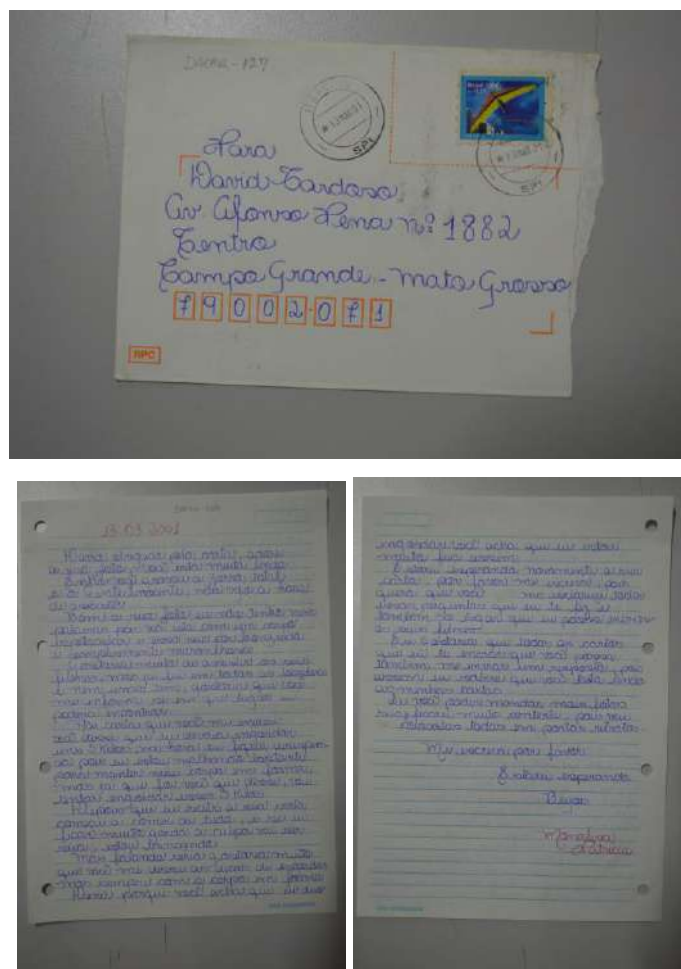
engordar uns 5 ‘kilos’, na hora eu fiquei desesperada pois estou malhando bastante para manter meu corpo em forma, mas já que foi você que disse, vou tentar engordar esses 5 ‘kilos’”. No parágrafo seguinte, como se já tivesse passado alguns dias do parágrafo anterior, emenda que começou a comer de tudo depois da leitura da carta e pede dicas para engordar mantendo o corpo em forma. A fã demonstra bastante preocupação sobre a opinião de David Cardoso em relação ao seu corpo e questiona: “David porque você acha que eu devo engordar, você acha que estou muito feia assim”. A partir do século XX, desperta-se em nós uma preocupação crescente em que os cuidados com o ‘corpo e alma’ se associam a uma boa forma conquistada pelos exercícios físicos (Melo, 2011). A moralidade do culto ao corpo (Vigarello, 2008) faz do indivíduo um vigilante de cada detalhe do seu corpo e aparência¹³⁰.

Nas linhas seguinte, pede uma nova carta respondendo às perguntas que havia feito. Além das orientações sobre o corpo, a fã gostaria de saber onde é possível encontrar seus filmes para assistir, pois nas locadoras de vídeo que foi não encontrou nenhum deles. Despede-se reforçando: “me escreva por favor... Estarei esperando ... Beijos!” No início da carta, a fã relata ansiosamente não ver a hora de assisti-lo no programa *Zorra Total*¹³¹ e no *Gente Inocente*¹³², em resposta à informação do cineasta, escrita em carta anterior, que havia gravado participação nos dois programas, mas que ainda não tinha ido ao ar.

¹³⁰ Conforme Victor Andrade de Melo, no decorrer do século XX no Brasil, as práticas esportivas e atividades físicas ganhavam valor nas relações socioculturais, apresentando um novo modelo de corpo que difundia ideais de bem-estar e saúde. Este modelo “progressivamente ocupou espaços em revistas, jornais, outdoors, rádios, televisão, despertando desejo e, como não dizer, angústia para aqueles que não conseguiam ter e exibir o mesmo padrão de beleza” (Melo, 2011, p. 523-524).

¹³¹ *Zorra Total* foi um programa de televisão humorístico brasileiro produzido pela TV Globo e exibido de 25 de março de 1999 a 2 de maio de 2015.

¹³² *Gente Inocente* foi um programa de auditório infantil produzido pela TV Globo e exibido de 2 de janeiro de 2000 até 28 de julho de 2002. É uma nova versão do programa *Essa Gente Inocente*, exibido em 1965 pela TV Excelsior, que seguia o mesmo formato.

Figura 36: Carta de uma fã de David Cardoso

Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Nos dois dias seguintes da Mostra David Cardoso 60 anos de carreira, foram exibidos o *19 mulheres e 1 homem* (1977), no dia 21 de outubro de 2022, e no dia 22 o filme *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal* (1979). São os dois filmes analisados no único trabalho acadêmico em que as produções do cineasta são centrais no estudo. Edinalva Freitas de Jesus (2016) analisa a relação dos filmes produzidos por David Cardoso com a ditadura militar e o Estado de Mato Grosso do Sul, o que não é comum nos estudos sobre os filmes de David Cardoso, geralmente voltados às produções que têm como cenário as metrópoles, argumenta a autora. Em *19 mulheres e 1 homem* e em *Desejo Selvagem*, conforme Jesus (2016), o que há em comum entre eles é a violência. Em ‘*19 mulheres e 1 homem*’ a violência das grandes cidades que chega aos lugares mais remotos e em *Desejo Selvagem* a violência e luta por terra, trazendo as

contradições de um país que era predominantemente rural até os anos de 1950 e que passou por uma acelerada urbanização na década de 1970. Os dois filmes também têm em comum o Pantanal como cenário.

Antes de começar o filme *19 mulheres e 1 homem*, David Cardoso conta ao público de como surgiu a ideia, relembrando o que havia contado em sua autobiografia. Em conversa com Ody Fraga, que seria o roteirista do filme, relata que havia ido para Campo Grande de ônibus leito. “É ótimo, com só dezenove lugares. Você viaja dormindo. Menos no meu caso, pois sofro de insônia” (Cardoso, 2006, p. 92). A falta de sono despertou a ideia de fazer um filme de aventura na qual dezenove universitárias alugam um ônibus para levá-las ao Paraguai pelo proprietário da empresa de ônibus que se disfarça de motorista, interpretado por David Cardoso.

As universitárias são representadas por mulheres brancas, negras, indígenas e uma das freiras da Universidade que as acompanhavam na viagem. Na primeira parada, as universitárias vão descendo do ônibus - num jogo de cena no qual David Cardoso relata parecer 19, sendo que havia 18 mulheres - e vão em direção a um restaurante de um posto de gasolina de beira de estrada. O ambiente era animado por uma música de origem paraguaia. Uma mulher negra, sem dizer o nome, se dirige ao motorista: “como é mesmo seu nome?”. Rubens. Ela emenda se apresentando como tesoureira da excursão e que veio lhe entregar os quinze cruzeiros para o lanche. Ao notar o motorista guardando a quantia num maço de outras notas guardadas no bolso, ela o interroga porque ele tinha tanto dinheiro. “É da empresa”, diz Rubens, complementando que a sua alimentação estava custeada. Logo, a tesoureira pede os quinze cruzeiros de volta e Rubens atende.

Seguem viagem. No ônibus, as universitárias entoam a música ‘Eu te amo, meu Brasil’, considerada como um dos hinos da ditadura brasileira. As músicas caracterizadas de cunho ufanista eram associadas aos objetivos do governo militar. Por meio de suas propagandas, buscava criar sensações nacionalistas, de progresso e satisfação social em meio à cultura popular brasileira. Uma canção que retornou do passado em vinhetas de intervalos da programação num canal de televisão brasileira em 2018:

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil¹³³

4.5 Censura e violência: corpos pretos, ‘carinho entre mulheres’ e o herói viril

Em paralelo à viagem das universitárias rumo ao Paraguai, um grupo de prisioneiros da extinta Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru, a partir de uma rebelião – talvez uma constância construindo o massacre futuro - fogem e seguem rumo ao Paraguai¹³⁴. Um dos personagens chamado Mamelão é interpretado por José Lima. Jesus (2016) conta que o ator foi detento do Carandiru e faltando uma semana para a sua liberdade conhece David Cardoso, que visitava o estabelecimento penal para ajustes de produção do filme. O ator, produtor e cineasta oferece o personagem Mamelão à José Lima. Liberto ele retorna a representar na ficção o papel no qual repetidamente aprisionam a maioria dos homens pretos no indiscernível real/ficcional. Num dos pareceres de cenas do filme, Jesus (2016) interpreta e mostra a referência restrita à raça de José Lima (Mamelão) em alguns pareceres como vestígios de preconceitos sociais no período da ditadura. [...]“irá se repetir no de número 3786/81, quando ao fazer referência ao personagem Mamelão, chama-o de preto. Corrigido em outros pareceres” (p. 93). Nessa mesma página, a autora destaca a imagem e grifa a última oração na qual está escrito ‘bandido preto’ no parecer 3676/81. Conforme Jesus

¹³³ ‘Eu Te Amo, Meu Brasil’ foi um *single* da banda brasileira de rock Os Incríveis e composta pela dupla Dom & Ravel, que ficaram marcados como artistas adesistas à ditadura militar brasileira, o que levaria ao seu ostracismo nos anos seguintes. O fato tem relação ao tom ufanista da canção, coincidindo com a propaganda política da época do ‘milagre econômico’ brasileiro que buscava mostrar a imagem de um “Brasil grande”, com slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Escavei e fotografia este slogan num dos rolos de filme no arquivo pessoal de David Cardoso (Figura 1). Controvérsias se estabelecem ao considerar que diversos desses artistas simplesmente buscaram aproveitar o momento de euforia com a economia e com a vitoriosa Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1970 para vender discos com esta temática patriótica. Entretanto, diversas dessas obras foram utilizadas com conotações políticas e até em campanhas políticas. Em 2018, ano em que um presidente que defendia a ditadura é eleito, esta canção passou a ser utilizada em vinhetas pelo canal de televisão SBT, causando estranhamento e polêmica entre a audiência. Conferir em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/11/silvio-santos-resgatar-slogan-da-ditadura-militar.html> e <https://www.poder360.com.br/brasil/sbt-tira-do-ar-vinheta-com-slogan-da-ditadura-brasil-ame-o-ou-deixe-o/>

¹³⁴ Foi uma penitenciária que se localizava na zona norte de São Paulo. Foi inaugurada em 21 de abril de 1920. Já chegou a abrigar mais de oito mil presos, sendo considerado à época o maior presídio da América Latina. Foi o local do massacre do Carandiru em 2 de outubro de 1992, quando uma intervenção da Polícia Militar do Estado de São Paulo, para conter uma rebelião na Casa de Detenção de São Paulo, causou a morte de 111 detentos. Foi tema do filme Carandiru (2003), dirigido por Héctor Babenco. Baseado no livro *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, o filme narra suas experiências com a dura realidade dos presídios brasileiros em um trabalho de prevenção à aids realizado na Casa de Detenção de São Paulo e culmina com o massacre.

disserta, a expressão se repete em outros pareceres. Vou à pesquisa na mesma fonte (www.memoriacinebr.com.br) e são disponibilizados 22 documentos da Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre o filme *19 mulheres e 1 homem*. Além do destacado por Jesus (2016) há mais um parecer que repete ‘bandido preto’ (3677/81) e três que usam a expressão ‘bandido negro’, nos certificados para exibição na televisão anos mais tarde (nº A – 02536) emitido em 1 de outubro de 1987 e em outro anexo o qual orienta a ser acompanhado com o certificado (nº A – 02536). O outro documento é o parecer (3786/81) que Jesus (2016) diz dar a entender que repete a expressão ‘bandido preto’ e o documento enuncia ‘bandido negro’ (Figura 37: ler na íntegra em Anexos). Trata-se, portanto, de expressões - seja preto ou negro - que racializam os sujeitos como não-branco, restringindo-os a cor da pele. Ao longo do tempo expressá-la, conforme suas variações históricas (Koselleck, 1992) vai perdendo conotações negativas, tomando outros sentidos como o de uma ação afirmativa¹³⁵.

¹³⁵ De acordo com o IBGE, oficialmente denomina-se negras as pessoas pardas e pretas. No entanto, a atenção que é dada é que, seja negro, preto ou parda, trata-se de pessoas racializadas, marcadas pelas desigualdades em relação às pessoas não-branca. Para o historiador alemão Reinhart Koselleck (1992), as palavras permanecem as mesmas, no entanto o conteúdo por ela designado altera-se substancialmente, denominando-se *societas civilis* pois depende do momento em que o termo é empregado, o qual passa por uma variação temporal e por isso mesmo histórica, em que seu caráter único é articulado ao momento de sua utilização.

Figura 37: Repetições nos pareceres: bandido negro

Fonte: ANOP

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 3786 / 31-CONF.

TÍTULO: 19 MULHERES E 1 HOMEM

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 25h 50m

SUPRESSÕES - 39 rolô

- Cena de nudez parcial - cortar desde quando são focalizadas de perto as meças tomando banho no rio, com os seios à mostra, até que é enfiando o sapaz pescando.

- Sequência intercalada de estupro - cortar desde que o bandido manda, pela primeira vez, a moça tirar a roupa, até que / ela é focalizada, já morta, no chão, com a roupa branca sobre seu corpo.

- Na sequência mostra o bandido à beira da piscina-tanque, retirar as roupas em que aparecem os seios da mulher, após o homem retirar a roupa, até o momento em que é focalizado um coração assado. 1964 1888

- Suprimir as tomadas em que duas mulheres aparecem, frontalmente, com os seios desnudos, diante do bandido negro.

Diante do exposto é certo em vista que permanecem implicações motivadas pelas cenas citadas de violência, somas pela liberação do filme para após as 25h 50m.

Brasília, 08 de outubro de 1981

José M. de Menezes Santos
Técnico de Censura
Mat. 2.404.346

[Assinatura]
DIRETOR
DAE 255.000

DPP-742

Fonte: Memóriacinebr

Os pareceres do *19 mulheres e 1 homem* solicitavam também com frequência cortes das cenas em que apareciam os seios das atrizes e sequências em que ocorre ‘troca de carinho’ entre mulheres. Abreu (2015) destaca em seu livro um depoimento de David Cardoso concedido a ele sobre o uso comercial da Censura baseado na lógica de que o proibido é o que todo mundo quer ver:

Aí eu bolei um negócio. Se tal foto não podia, vamos fazer o seguinte: eu vou sujar ela todinha. Então, em vez de eu fazer o biquíni certinho, punha uma tarja preta que ficava maior que a fotografia. Saía às 3 da

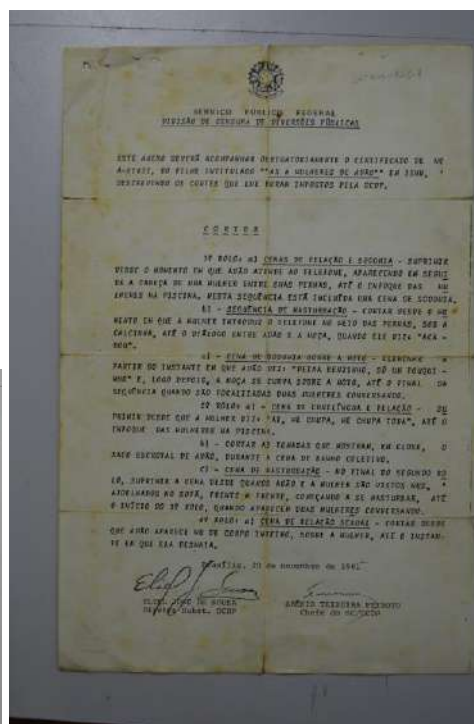
madrugada, um produtor já famoso, com boné e óculos, e punha cartazes nos muros. Eu, meus filhos e amigos, colando tudo. Eu tinha tesão ... (Abreu, 2015, p. 207).

A proibição da Lei ativa nossos desejos, daí que Lacan, segundo Bataille (2020), explorou na clínica aquilo que o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar para transgredir essa Lei, “porque toda transgressão o colocava, mais uma vez, numa relação com o desejo que ultrapassava o mero vínculo da interdição, e introduzia, por cima da moral, uma erótica (Bataille, 2020, p. 24). No arquivo pessoal doado à FCMS, há quadros em madeira corroídos por cupins e manchas degradando os cartazes que insinuam o uso comercial da Censura e deboche sobre os cortes. Com um pincel, o rapaz desenha e pinta de preto um biquíni nos seios e na bunda das modelos. No arquivo doado, também há fotografias, algumas em preto e branco, que simulam ‘troca de carinhos’ entre mulheres e apenas um anexo da Censura solicitando cortes de cenas do filme *As seis mulheres de Adão* (1981) que insinuam “sodomia”, “felação” e atos de cunilíngua entre as mulheres na piscina (Figura 38)¹³⁶.

¹³⁶ Conferir para leitura em:

https://drive.google.com/file/d/1Kd3iRgqIL8qwEBh2JTb2_NK_zmiMDD5V/view?usp=sharing

Figura 38: tintas pretas e cortes sobre o corpo e ‘carinho entre mulheres’



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Os bandidos encontram o ônibus que carregavam as universitárias e fazem delas e o motorista Rubens como reféns. Em meio a estradas de chão e o Pantanal, os fugitivos encontram uma fazenda; fazem também dos moradores reféns e levam as estudantes e o motorista para lá. No decorrer dos dias, algumas universitárias eram estupradas, violentadas e mortas, principalmente quando tentavam, sem sucesso, fugir do cárcere. Rubens manifesta que salvá-las era sua obrigação moral: “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva” (Campbell, 2005, p. 18). A freira, que era poupada pelos bandidos, procura acalmá-lo dizendo que ele não deveria se sentir culpado por isso. Mas Rubens começa a agir e com as estudantes preparam uma estratégia em comunicar à Polícia de Corumbá (MS), enquanto os bandidos são distraídos por uma festa sensual promovida pelas estudantes. O plano é bem-sucedido e Rubens sai em luta com os bandidos e os eliminam um a um. Na maioria dos seus personagens, David Cardoso personificava o herói machão que sai em defesa dos oprimidos, na forma dos “heróis populares que se inserem no imaginário processado pelas telas grandes do país nos anos de 1970” (Abreu, 2015, p. 57) mas também pela televisão, desempenhando papéis de exemplos para as pessoas (Buonanno, 2011)¹³⁷.

No contexto político, o herói personifica o imaginário de uma masculinidade latino-americana em que os vestígios da violência colonial promovem o desejo de autoridade, coerência e obstinação; um herói esperado para salvar a pátria dos perigos que a constitui e promova o progresso e o desenvolvimento econômico com valentia e sedução (Vigoya, 2018)¹³⁸. Abreu (2015) argumenta que o cinema de David Cardoso possui uma obstinação a fórmulas do cinema norte-americano de ação e aventura personificado nos personagens que atua: “um herói imaculado disposto a enfrentar onça-pintada, serpente traiçoeira, lutar contra vários bandidos ao mesmo tempo para salvar mulheres, crianças e velhos das garras de malfeitores que povoam o Pantanal” (p.

¹³⁷ No contexto da mídia, com especificidade à televisão, Buonanno ressalta que as celebridades da mídia representam os heróis do nosso tempo, os quais tomaram o lugar dos heróis tradicionais e mitológicos em seu papel de exemplos para as pessoas.

¹³⁸ Mara Viveiros Vigoya faz um levantamento dos estudos das masculinidades na contemporaneidade e analisa modos do masculino na América Latina, denominando-a de Nossa América. Em análise ao ex-presidente colombiano Álvaro Uribe, Vigoya destaca a característica ‘um herói para salvar a pátria’ como desejos do povo colombiano que o elegeu. Já no México, a autora argumenta que a noção de machismo se populariza ao longo dos anos de 1940 e 1950, em que a figura do guerreiro revolucionário, personificada no *Charro* – peão mexicano – sintetiza os valores atribuídos ao herói fundador de caráter estoico, com valentia, generosidade e capacidade de sedução. Ainda conforme Vigoya, tais representações são difundidas por toda a América Latina por meio do rádio e do cinema.

92). Para o autor tal fórmula se dá de modo superlativo em *19 mulheres e 1 homem*, um filme de ação com muitas lutas e aviões, assim como em *Desejo Selvagem* no qual David Cardoso interpreta Tigre: um homem que une duas qualidades contrapostas: “age rápido como um tigre (daí seu apelido) e guarda consideráveis conhecimentos intelectuais. É um zagaieiro, amante de aventuras, vivendo em plena liberdade e independência” (Ramos, 2004, p. 191). Assim José Mario Ortiz Ramos descreve o personagem que foi detalhado na revista *Cinema em Close-up*¹³⁹. A zagaia, objeto de cena do filme compõe o arquivo pessoal doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (Figura 39).

Figura 39: Zagaia utilizada no filme *Desejo Selvagem*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

¹³⁹ Conferir em: *Desejo Selvagem*, *Cinema em Close-up*, São Paulo, ano IV, n. 18, junho 1979, p. 58

Edivania Freitas de Jesus (2016) argumenta em sua pesquisa que é comum encontrar matérias de jornais e revistas as quais associam o cinema de David Cardoso a outros similares estrangeiros, como os filmes de James Bond e o personagem Rambo, de Sylvester Stallone. A pesquisadora cita o título de uma crítica realizada sobre o filme *19 mulheres e 1 homem* feita pelo jornalista Jairo Ferreira em junho de 1977 no jornal Folha de São Paulo: “Porno-aventura com o 007 do Mato Grosso” (p. 75), com acesso na internet em um blog de textos do jornalista¹⁴⁰ e que não faz parte das notícias do arquivo pessoal doado de David Cardoso como outras críticas do respectivo jornalista sobre outros filmes, como o recorde de bilheteria do filme *Noite das Taras* (1980), “desafiando a bilheteria do cinema norte-americano”. As notas de jornal sobre *19 mulheres e 1 homem* no arquivo tem em destaque títulos que ressaltam recordes de bilheteria do filme (Figura 40)¹⁴¹.

¹⁴⁰ Acesso em: <https://cinema-de-invencao.blogspot.com/2007/07/porno-aventura-com-o-007-do-mato-grosso.html>

¹⁴¹ Conferir para leitura em: https://drive.google.com/file/d/194n8SVS-X2gQHVkqLrmmKRIFS22nOUZ_/view?usp=sharing e <https://drive.google.com/file/d/12s5rHWZOYLkNnRXve2RAiP9V7CD5B1rL/view?usp=sharing>

Figura 40: recordes de notícias sobre bilheteria 19 mulheres e 1 homem e crítica de jornal



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Capítulo 5 Obsceno em (no) Pantanal e desejos em trânsito na Boca do Lixo

Se colocamos em questão o caráter fixo da lei estruturalista que divide e limita os 'sexos' em virtude de sua diferenciação binária dentro da matriz heterossexual, faremos isso a partir de regiões exteriores àquelas fronteiras (não de uma 'posição', mas de possibilidades discursivas abertas pelo exterior constitutivo das posições hegemônicas), o que constituirá o retorno disruptivo dos excluídos de dentro da própria lógica simbólica heterossexual.

Judith Butler

5.1 Uma princesa na pornochanchada

Nos primeiros minutos antes de começar a sessão do filme *Desejo Selvagem – massacre no Pantanal* (1979), em frente ao painel que destacava os *folders* de cada filme selecionado para a Mostra, comentava com David Cardoso que o pôster do filme a ser exibido naquele dia me trazia à memória relações com os filmes do Indiana Jones¹⁴². O ator, cineasta e produtor emendou dizendo o quanto era caro fazer aquela arte, mobilizando a ideia de que tudo relacionado à pornochanchada correspondia ao baixo custo/precário. Numa das matérias de divulgação na imprensa local da Mostra comemorativa dos seus 60 anos de carreira, o cineasta está em frente e aponta com o dedo em direção a um pôster do filme emoldurado¹⁴³. O quadro faz parte do seu arquivo pessoal guardado em seu escritório, onde supostamente havia concedido a entrevista (Figura 40). David Cardoso aponta precisamente à atriz protagonista do filme: Ira de Fürstenberg. Após ter comentado sobre o valor para se produzir um pôster daquele, o cineasta narra - como faz em sua autobiografia - a negociação para trazer a princesa italiana que passou por um tempo no Brasil e se aventurou na carreira de atriz de cinema. Matérias em arquivo na internet contam a história desta princesa italiana que

¹⁴² Henry Jones Júnior, ou simplesmente Indiana Jones, é um personagem da série de filmes Indiana Jones, criado por George Lucas e Steven Spielberg, em homenagem aos heróis de séries/filmes de ação da década de 1930, com primeira aparição em 1981 em *Indiana Jones e Os Caçadores da Arca Perdida*, dirigido por Steven Spielberg e vivido por Harrison Ford. O personagem também aparece em séries de televisão. Desde sua primeira aparição em 1981, Indiana Jones se tornou um dos personagens mais famosos do cinema. Em 2003, o American Film Institute classificou-o como o segundo maior herói de filme de todos os tempos.

¹⁴³ Conferir em: <https://oestadoonline.com.br/arte-e-lazer/mis-comemora-60-anos-de-carreira-de-david-cardoso/>

virou atriz no cinema brasileiro¹⁴⁴. Os dois haviam se conhecido nas gravações do filme *O Amante de Minha Mulher* (1978) e após o trabalho, estabeleceu-se a promessa do cineasta à princesa atriz de que seu próximo filme seria estrelado por ela. Roteirizado por Ody Fraga com o argumento de David Cardoso, este liga para a princesa em Paris a fim de discutirem o roteiro de *Desejo Selvagem*:

Fui a Londres para o encontro com Ira. Fiquei num hotel razoável, de 130 dólares diários; bem diferente da suíte do hotel onde se hospedou a atriz, por volta de 600 dólares. Abraços, beijos, lembranças do filme anterior, informações dos amigos brasileiros. Desfrutamos um excelente chá das cinco e começamos a ler o roteiro. Expliquei que seria algo completamente diferente do que tinha feito até aquela data. A maior parte das cenas aconteceria no Pantanal, com muito calor, mosquito, pouco conforto, equipe grande, inclusive de efeitos especiais. Teria disponível o que estivesse ao meu alcance. Acertamos o cachê, datas de filmagens e as duas passagens de primeira classe (Cardoso, 2006, p. 107).

Figura 41: David Cardoso e o pôster do filme *Desejo Selvagem*



Fonte: O Estado de Mato Grosso do Sul online / Nilson Figueiredo

¹⁴⁴ Conferir em: <https://glamurama.uol.com.br/entretenimento/cinema-entretenimento/a-vida-de-ira-von-furstenberg-a-princesa-italiana-que-virou-atriz-de-pornochanchada/>

A temática do filme se refere mais uma vez a conflitos de terras no interior do país, como discuto no capítulo 3. Em *Desejo Selvagem*, o Pantanal é a paisagem demarcada do conflito. A sinopse deste filme não compõe o arquivo pessoal doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). No entanto, é possível acessá-la pelo site da base de dados da Cinemateca Brasileira. É possível ter acesso também a uma réplica digitalizada do pôster do filme¹⁴⁵.

O texto da sinopse se refere à região do Pantanal como um lugar ideal para homens inescrupulosos em busca de fortuna, aventura e anonimato, como é o caso do personagem Malamud, que sonha construir um Império onde sua vontade seja a Lei. Mas para que isso se concretize é preciso ocupar as terras do irmão de Martinho, quem administra. Malamud manda matar o proprietário, mas irá se defrontar com a sua viúva, Mônica, interpretada por Ira de Fürstenberg. A personagem deixa a metrópole para se juntar a Martinho em defesa de sua herança. Por outro lado, a filha de Malamud, Júlia, também deixa a cidade para se juntar ao pai com o objetivo de ampliar suas terras e herdar o Império.

Jornalistas da capital do estado, Campo Grande, vão à região para descobrir as razões da morte do marido de Mônica. Ela diz que não irá falar nada e Martinho orienta os jornalistas a procurarem Malamud. Este confessa que está ligado a uma rede internacional de contrabando e há 20 anos pratica a grilagem de terras matando proprietários da região. Após o relato, os jornalistas são levados a barco pelos seus capangas no rio. Um, com uma enorme pedra amarrada sobre os pés, é ‘convidado’ a pular segurando a pedra para ser comido pelas piranhas. Já o outro, recebe um tiro na testa. No filme, os jornalistas dizem pertencer ao Diário da Serra, extinto jornal impresso criado em 28 de maio de 1968, faltando apenas nove anos para a divisão dos estados Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. O jornal pertencia aos Diários Associados, grupo de comunicação criado pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, uma personalidade que teve expressiva projeção nacional na fase do ‘milagre econômico’. Jornalistas que trabalharam no Diário da Serra procuram resgatar o arquivo do jornal, conforme se encontra no blog de um destes profissionais que atuou no extinto

¹⁴⁵ Conferir em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025013&format=detailed.pft#1>

periódico¹⁴⁶.

David Cardoso mais uma vez repete um personagem que está de ‘passagem’ e faz a mediação; está *entre* o conflito como no filme *Cainguangue*, discutido no capítulo 3. Mas em *Desejo Selvagem*, as referências indígenas de *Cainguangue* são deslocadas a referências felinas do protagonista Tigre, caracterizado como independente, aventureiro e livre, que não se liga a ninguém, um sujeito *da* e *na* fronteira como *Cainguangue*, mas ambos protetores dos oprimidos. O personagem é apresentado como leitor de alguns livros. “Wilhelm Reich, Kami e Graciliano Ramos. Quem é que consegue ler?”, diz a personagem Júlia, filha de Malamud, em visita à casa de Tigre. Em resposta à pergunta, Tigre emenda: “qualquer pessoa que não seja ignorante”¹⁴⁷. De acordo com Del Priore (2023), Wilhelm Reich rompeu com o pensamento de que o prazer não deveria ser experimentado pelas mulheres a partir de sua obra *A Revolução Sexual* (1982), realizada entre 1927 e 1935 e mantida na *obscenidade* por alguns anos, sendo traduzida para o português nos anos de 1940. Nas décadas de 1960 e 1970, com a emergência da revolução sexual no mundo, lia-se tal autor, o qual considera que o nazismo e stalinismo teriam nascido da falta de orgasmo por meio da sua reflexão sobre a força da ‘potência orgástica’. “Era o início do prazer para todos, sem que as mulheres fossem penalizadas ao manifestar seu interesse por alguém” (Del Priore, 2023, p. 177). Diante dos atos violentos de Malamud, Tigre se alia à Mônica para protegê-la e juntos resistirem ao projeto de dominação das terras herdadas por Mônica arquitetado por Malamud.

Ainda em frente ao painel com a programação da Mostra, David Cardoso relata que o filme não saiu exatamente como queria, pois durante as gravações Ira de Fürstenberg teve que se ausentar por alguns dias para participar de um desfile de Valentino e outros compromissos. Era o momento em que filmariam a sequência mais importante e final: “ela defendendo a cavalo suas terras, naquela região ecológica – ainda não fora feita, e duraria uns três dias. Não havia o que filmar sem Ira de Fürstemberg. Não houve jeito” (Cardoso, 2006, p. 109). Comento com David Cardoso

¹⁴⁶ Conferir em: <https://www.marcoeusebio.com.br/coluna/ex-funcionarios-do-diario-da-serra-querem-resgatar-historia-do-extinto-jornal-de-ms/70453>

¹⁴⁷ Wilhelm Reich foi um psiquiatra, sexólogo, psicanalista, biólogo e físico austríaco-americano de ascendência judaica, mais conhecido como uma das figuras mais radicais da história da psiquiatria. Ele foi o autor de vários livros, incluindo *Psicologia de Massas do Fascismo* e *Análise do Caráter*, ambos publicados em 1933. No filme, a personagem só enuncia Kami, que por associação, leva-me a sugerir Constance Kamii, uma psicóloga nipo-americana, mestra em educação e doutora em educação e psicologia pela Universidade de Michigan. Foi aluna e colaboradora de Jean Piaget. Graciliano Ramos de Oliveira foi um romancista, cronista, contista, jornalista, político e memorialista brasileiro, considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira. Ele é mais conhecido por sua obra *Vidas Secas*.

que *Desejo Selvagem* me fez associar com a novela *Pantanal* devido a existência de alguns personagens e imaginário da região: uma das personagens ser muda, o rio de piranhas e a onça como um personagem-animal carregado de mistério e que os homens procuram caçá-la e dominá-la¹⁴⁸. Quando ocorria a semana da Mostra (19 a 23/09/2022), um *remake* da novela estava sendo exibido na televisão. Pergunto a ele: você está acompanhando? David Cardoso: “não. Não estou assistindo. Mas sei que tem um ator que gosto muito do trabalho dele ... não me lembro agora o nome dele... Ele faz aquele personagem que é filho de uma prostituta e sem o registro do pai no nome. Mas só isso. Não estou assistindo à televisão”. O personagem que David Cardoso se refere é José Lucas de Nada, interpretado por Irandhir Santos no *remake* de *Pantanal*¹⁴⁹.

Nos documentos pessoais doados à FCMS, uma página avulsa da revista Contigo destaca ao centro David Cardoso vestido com acessórios de boiadeiro, uma calça de couro por cima de uma espécie de bombacha, ambas na cor marrom; sem camisa e de chapéu de palha. A imagem é sobreposta a uma imagem de um rebanho. O título da matéria anuncia que, em novela da manchete, David Cardoso defenderá a ecologia. A novela que se trata é *Pantanal*. A notícia disserta que o galã, “que já arrancou gritos e sussurros de plateias que preferem o escurinho do cinema, agora será filho de um fazendeiro” no Pantanal. No decorrer do texto, a matéria dá detalhes do personagem. David Cardoso será o filho adotivo do pai latifundiário e a trama se desenrolará a partir de conflitos com o outro irmão herdeiro, habituado com o modo de vida da cidade grande, Rio de Janeiro. O irmão vai ao Pantanal para estar junto ao pai e aprender a lida do campo nas suas futuras terras. A notícia enuncia que David Cardoso iria interpretar o personagem Tadeu (Figura 42)¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Pantanal é uma telenovela brasileira exibida pela Rede Manchete de 27 de março a 11 de dezembro de 1990 em 216 capítulos. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, tem direção de Carlos Magalhães, Roberto Naar e Marcelo de Barreto e direção geral de Jayme Monjardim. Em 2016, a revista *Veja* elegeu *Pantanal* a quarta melhor novela da televisão brasileira, atrás de *Roque Santeiro* (1985–86), na terceira posição, e de *Vale Tudo* (1988–89) e *Avenida Brasil* (2012), empatadas em primeiro lugar.

¹⁴⁹ O *remake* é produzido pela TV Globo e exibida de 28 de março a 7 de outubro de 2022, em 167 capítulos. Adaptada por Bruno Luperi, tem direção de Davi Lacerda, Noa Bressane, Roberta Richard, Walter Carvalho e Cristiano Marques. A direção artística é de Rogério Gomes e Gustavo Fernandez.

¹⁵⁰ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1zYFcS4lclspbhPgHC9VHRXarnwVbLuXk/view?usp=sharing>

Figura 42: Notícia sobre personagem de David Cardoso na novela Pantanal



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

5.2 Novelas: não fazer ou fazer?

Ao longo da sua carreira, David Cardoso atuou em algumas novelas como: *O Grande Segredo* (1967) na TV Excelsior; *Cara a Cara* (1980) na Rede Bandeirantes; *O Homem Proibido* (1982) na Rede Globo; *Uma Esperança no Ar* (1986) no SBT; *Pedra sobre Pedra*, *Perigosas Peruas* e *Despedida de Solteiro* no ano de 1992 na Rede Globo; *Spa Fantasia* (2003) na TV Gazeta SP; e *Da Cor do Pecado* (2004) na Rede Globo. Na qualificação desta pesquisa, as professoras lembraram que na época tinham conhecimento das comédias eróticas, mas não assistiam; não iam ao cinema para assistir aos filmes considerados como pornochanchada. Aparentemente, as professoras testemunham um sentido sedimentado de que o público que ia assistir aos filmes era essencialmente masculino.

Mas, um testemunho de David Cardoso, em sua autobiografia, mobiliza tal sentido quando narra um hábito de ir às sessões como espectador assistir aos seus filmes, observando *obscenamente* – na mesma posição de um pesquisador *voyeur* que assumi na Mostra dos filmes de 60 anos de sua carreira, discutido no capítulo 3 - alguns comentários do público. Um deles foi de uma mulher manifestar seu desejo por David Cardoso – abordarei o olhar do desejo feminino mais adiante, no futuro desta escrita - e do namorado dela, que na intenção de inferiorizar David Cardoso, coloca-o na posição de uma ‘masculinidade subordinada’ diante da hegemônica/heterossexualidade (Connell, 1995 e 2013), tema que também abordarei mais adiante novamente:

Com *19 mulheres e 1 homem*, eu estava assistindo a mais uma das sessões (sempre assistia a várias), dessa vez com a namorada oficial. À nossa frente, um casal. A moça, em voz alta, ao me ver sem camisa na tela, exclamou: ‘Esse homem é um tesão’. O namorado: ‘O David Cardoso, ah, ah, ah ... é veado!’. Aproximei-me o mais que pude de suas costas para escutar melhor: ‘mentira, vi ele com várias mulheres’. ‘Isso tudo é fachada. Um primo meu estudou com ele, no Rio, e me contou que é bicha (Cardoso, 2006, p. 102).

Por outro lado, as professoras da banca do exame de qualificação conheciam David Cardoso por suas atuações nas telenovelas. Este aspecto foi ressaltado também por uma professora da UFMS que havia me convidado para falar um pouco da minha pesquisa e da minha trajetória acadêmica e profissional nesta universidade em que sou egresso¹⁵¹. Ela foi minha professora no período da graduação e desde lá tem como uma das linhas de pesquisa as telenovelas e ficção seriada; foi orientanda de um importante intelectual no campo: Jesús Martín Barbero. Lembro-me e me constitui uma base qualificada das teorias de comunicação e a definição de uma ficção seriada *Soap Opera*. Esta professora lembra também de David Cardoso na televisão e comentou o quanto era difícil ter projeção na televisão sendo um ator conhecido na denominada pornochanchada.

Assim, as memórias e constatações evidenciam que alguns atores que participaram de algumas produções eróticas ganham notoriedade depois na televisão como Antônio Fagundes, Nuno Leal Maia, Ney Latorroca e Tony Ramos. Já os atores que participaram mais da pornochanchada não ganharam tanto notoriedade popular, com algumas exceções: “dos atores-produtores Tony Vieira, que não chegou a se

¹⁵¹ O evento ocorre no dia 08 de novembro de 2022. Conferir a divulgação em: https://www.instagram.com/movcineufms/p/CkinbQxu_Ry/?hl=fr

projetar além do segmento de aficcionados de seus filmes, e David Cardoso, que conseguiu alguma popularidade por conta de suas aparições em novelas de tevê” (Abreu, 2015, p. 171). Jesus (2016) destaca um movimento percebido com as celebridades que chegaram ao sucesso na televisão brasileira e atuaram na pornochanchada. Era preciso passar por um processo de dissociação da imagem com as produções eróticas, como ocorrido com Vera Fisher, Sônia Braga e Xuxa Meneghel. A participação da Xuxa no filme *Amor, estranho amor* (1982) é frequentemente lembrada pelo público. A ‘rainha dos baixinhos’ traz à memória este episódio na sua carreira no documentário biográfico lançado em 2023¹⁵². Conforme Jesus (2016) a tentativa de reconstrução da imagem também ocorreu com David Cardoso, “quando protagonizou a telenovela da Rede Globo, *O homem proibido* (1982)” (p. 64). Em diálogo com Fernandes (2012), Jesus (2016) argumenta que esta novela de Teixeira Filho - baseada no romance homônimo de Nelson Rodrigues, escrito originalmente sob a forma de folhetim e publicado no jornal carioca *Última Hora*, em 1951 – “teve intervenções da Censura Federal por ser pouco adequada aos padrões ‘da moral e dos bons costumes’, por ser composta por atores do circuito da pornochanchada, como David Cardoso e por indicar que algumas personagens são homossexuais” (Jesus, 2016, p. 90).

Escavo textos navegando pela internet. De acordo com a página sobre a novela no portal Memória Globo, a intervenção ocorreu por considerar Nelson Rodrigues um autor forte para uma novela das 18 horas e pouco adequado para os padrões ‘da moral e dos bons costumes’. A estreia da novela chegou a ser ameaçada. Para que os primeiros capítulos fossem ao ar, a Globo teve que aceitar a imposição de dez cortes. Uma das alegações era a de que os diálogos entre as personagens Joyce e Sônia indicavam que as duas jovens eram homossexuais¹⁵³.

Fazer novela para David Cardoso era sinônimo de ficar *fora de cena* por um tempo das produções cinematográficas. Em seu arquivo pessoal doado à FCMS, numa

¹⁵² *Xuxa, o Documentário* é uma série documental com cinco episódios sobre a trajetória de vida e carreira da apresentadora de televisão brasileira Xuxa Meneghel. Co-produzido pelo *Conversa.doc* (núcleo de documentários da equipe do *Conversa com Bial*) e Endemol Shine Brasil. A série tem direção geral de Pedro Bial e roteiro de Camila Appel. Estreou em 13 de julho de 2023 pela plataforma de streaming Globoplay.

¹⁵³ Conferir em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-homem-proibido/noticia/o-homem-proibido.ghml>. Desde 1999, o Memória Globo resgata, preserva e compartilha a história institucional do Grupo Globo e de seus profissionais.

página avulsa de revista – não sendo possível identificar o nome - essa constatação fica evidente. Uma parte do título da notícia – a matéria tem continuidade na página seguinte conforme a diagramação - anuncia que com o fim de *O homem proibido*, David Cardoso teria chegado a uma decisão definitiva: não fazer mais novelas. Com imagens de David Cardoso na fazenda, montado a cavalo, o pequeno corpo de texto da notícia naquela primeira página começa com uma frase do ator: “não tenho vontade de outra novela”. Na sequência, o texto contraria a assertividade do título dizendo que “embora não seja uma definição definitiva...” o tempo que David Cardoso se dedicou às gravações trouxeram prejuízos nos seus negócios por que prefere cinema à televisão (Figura 43)¹⁵⁴. A decisão realmente não foi definitiva, tanto que fez outras novelas depois e pelos seus relatos biográficos a novela *Pantanal* teria despertado nele uma enorme vontade de fazer.

Figura 43: Página de uma revista: David Cardoso pretende parar de fazer novelas



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

David Cardoso ajudou na produção da novela, visitando locações e fazendo a mediação entre fazendeiros e a equipe de *Pantanal*, uma prática comum que fazia no cinema: produzia, dirigia e atuava. Pediu para sair de uma peça de teatro que estrearia

¹⁵⁴ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/1ksvvp6Zl5yV2RuG8V0jCoUwm-q4o-8Ju/view?usp=sharing>

em dois meses pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) para se dedicar às gravações. “Procurado pelos canais de televisão e revistas, fiz numerosas matérias, o que era bom para mim e para a novela. Era a minha volta às novelas, num dos papéis principais e no meu Estado” (Cardoso, 2006, p. 181). A (Figura 42) são vestígios deste momento de garantir o personagem e promover a novela.

Entretanto, num certo dia, o autor Benedito Ruy Barbosa liga para a DaCar bem cedo e comunica a David Cardoso que infelizmente ele não fará mais o papel do personagem Tadeu por algumas razões. “Uma delas era que a Globo não havia autorizado a liberação de Kadu Moliterno e colocariam um ator galã bem jovem” (Cardoso, p. 2006, p. 181). Kadu Moliterno faria o personagem Jove, irmão de Tadeu. “Argumentei que poderiam me dar até o papel de avô, pois o que não seria possível era não participar daquela novela, na minha região, no meu estado, pois eu era o Pantanal” (Cardoso, 2006, p.181). Ruy Barbosa prometeu um papel. “Senti falsidade nas suas palavras. E disso não vou esquecer: ‘David, olhe nos meus olhos, vou colocar você como um ecologista, seu nome estará numa cartela isolada, como participação especial’. Saí desolado, e fui acertar as contas com o diretor de produção sobre meus honorários e despesas na escolha das locações. Recebi tudo certinho” (Cardoso, 2006, p. 182). David Cardoso ficou *fora de cena* em Pantanal. Em sua autobiografia, o ator, produtor e cineasta diz nunca ter visto uma cena da novela e, como havia me dito, escrito em algumas linhas atrás, o ‘não olhar’ se manteve no *remake* de Pantanal. “‘David olhe nos meus olhos. Eu vou te dar uma participação especial’. Parece que vai ser sempre muito difícil esquecer esta frase” (Cardoso, 2006, p. 183).

Em seu arquivo doado, uma outra página avulsa de revista traz na sua integridade uma imagem em que David Cardoso está de braços abertos, em posição de Cristo, de calça jeans e sem camisa. Atrás dele uma enorme árvore semelhante a uma araucária. A iluminação dá indício que o instante do registro ocorreu durante o pôr-do-sol pantaneiro. David está em frente ao sol que se põe e ao fundo a lua já começa a dar sinais do anoitecer. Do outro lado da imagem, no alto da página a expressão ‘nochanchada’ e no corpo do texto, que é continuação de palavras anteriores, localiza-se o meio de uma entrevista com David Cardoso: o rei da por (nochanchada). A página é anterior à página da imagem do cineasta abraçando o pôr-do-sol pantaneiro, pois nela há a indicação que a entrevista “continua na pag. 50”. Na página seguinte, ilustrada por fotografias de araras-azuis e da novela *Cara a Cara* – com a atriz Fernanda Montenegro numa das imagens emolduradas em carta de baralho - um dos tópicos de pergunta: “que

tipo de perdas?”. David Cardoso responde dizendo que perdeu a novela *Pantanal* por falar demais. Na frase seguinte, o repórter descreve que a conversa teve uma pausa: “a entrevista teve que ser interrompida por um instante, pois David ficou extremamente emocionado e teve uma crise de choro. Minutos mais tarde, ele ‘reengatou’ o seu discurso” (Figura 44)¹⁵⁵.

Figura 44: Outra página avulsa de revista e uma entrevista com David Cardoso



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

5.3 Obsceno: Pantanal e o olhar gay

A página avulsa pertence à edição 19 da G Magazine (1999a) em que David Cardoso posou nu aos 63 anos de idade. Silva (2017) analisa a edição em sua pesquisa sobre velhos e velhices em revistas homoeróticas brasileiras (1978-2013). O autor problematiza o etarismo, principalmente, no universo gay. Levanta algumas hipóteses

¹⁵⁵ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/10-pCPOkrSL81nJ3DCI2pj6AEMsNFtiDq/view?usp=sharing>

no convite e interesse da revista à David Cardoso: embora idoso, possui ainda um corpo consumível para o padrão da revista: malhado e não estriado; e talvez pelo fato de mostrar o pênis, o que fica – ficou - *fora de cena* nas produções eróticas; “despertaria o interesse das pessoas que vivenciaram aquela época ou acompanharam as películas de ver o que sempre foi omitido nos filmes nos quais Cardoso participou” (Silva, 2017, p. 207). Silva destaca em sua tese a manifestação de um leitor publicada em edição posterior iniciado pelo tópico ‘Homens maduros’: “vocês são o máximo. Sempre quis ver o David Cardoso pelado, mas na época da pornochanchada não existia nenhum tipo de veículo como a G Magazine. Gosto de ver homens, com cara e corpo de homem. Obrigado por tornarem o meu sonho realidade” (G Magazine, 1999b, p. 80).

Silva então considera que o imaginário de um homem bonito, de já ter feito filmes eróticos e por manter um corpo em forma que aparenta ser jovem e sem marcas da velhice são os pontos relevantes para que a revista tenha tido o interesse em desnudar David Cardoso, diferentemente de uma celebridade jovem. “Estava dentro dos padrões aceitáveis” (Silva, 2017, p. 210). As imagens obscenas do ensaio que não compuseram o arquivo doado à FCMS revelam David Cardoso em posições sensuais de frente e de costas (ativas e passivas), simulando em algumas imagens, movimentos de animais e dos homens pantaneiros (Figura 45).

Figura 45: Ensaio erótico de David Cardoso



Fonte: G Magazine (1999a)

De acordo com Ramos (2004) há três tipos de espectadores para o corpo masculino: o público masculino, que se identifica com o físico do ator; o público feminino e homossexual, ambos exercitando seus desejos eróticos sobre o corpo masculino. Em diálogo com Steve Neale (1985) que problematiza a masculinidade como espetáculo, os autores chamam a atenção para a imagens de homens e os olhares a eles no cinema, mobilizando o consenso de que no cinema dominante o olhar é masculino. Nessa conversa com os autores, compreendo que o desejo feminino e o homossexual podem ser pensados ainda como problemáticos e *obscenos* nos filmes. Neale (1985) utiliza-se do termo “corrente subterrânea” (p. 15) em relação ao olhar gay. De maneira mais ampla, Ramos (2004) argumenta que as identificações, os prazeres, fantasias e olhares são múltiplos, assim como as construções de feminilidade e masculinidade no cinema, mas também fora dele. Ramos pontua ainda a repercussão de David Cardoso com o público gay sobretudo com a peça de teatro *Os Homens* (p. 186). (Figura 46) ¹⁵⁶.

Não há nenhum roteiro ou sinopse da adaptação brasileira da peça produzida pela DaCar produções cinematográficas no arquivo pessoal doado nem no meio *online*. No arquivo pessoal, há apenas uma pequena fotografia preto e branco em processo de decomposição que revela uma fila em frente ao teatro para assistir à peça no Teatro Oficina:

Redimimos com essa peça o velho Teatro Oficina, que estava fechado e com obras paradas. Teatro pequeno, ideal para o estilo da peça. Flávio Phebo bolou um cenário real. Todas as grades, escadas, camas, eram de ferro maciço. Foi a parte mais cara de tudo. Filas viravam esquinas. Ficamos seis meses em cartaz, de terça a domingo (duas sessões). Depois, viajamos algumas cidades. Parei por estar preparando uma nova produção em cinema (Cardoso, 2006, p. 183).

¹⁵⁶ A peça de teatro *Os Homens* (1976) é a tradução brasileira da peça do circuito off-Broadway *Fortune and men's eyes*, uma peça de 1967 e um filme de 1971 escrito por John Herbert sobre a experiência de um jovem na prisão, explorando temas de homossexualidade e escravidão sexual. A peça examina fundamentalmente os papéis de gênero impostos no processo de socialização (especialmente de homens cis) em um mundo patriarcal e heteronormativo. A trama acompanha Smitty, um jovem de 17 anos, após ser condenado a seis meses em um reformatório juvenil. Seus companheiros de cela são Rocky, um jovem perigoso e imprevisível de 19 anos que cumpre pena por roubar um carro de seu amante; Mona, uma jovem de 18 ou 19 anos que é condenada por fazer um passe homossexual para um grupo de meninos; e Queenie, um homossexual extravagante que cumpre pena por roubar uma idosa. *Fortune and Men's Eyes* foi inspirado em parte pela própria experiência de Herbert. Na década de 1940, ele foi atacado do lado de fora de um bar gay vestido como travesti e depois condenado por indecência com base no depoimento de seus agressores. Após a condenação, ele foi preso no Reformatório de Ontário, em Guelph. A personagem Queenie na peça é uma autoinserção autoral. Herbert encontrou dificuldades para encenar a peça. Estreou fora da Broadway na cidade de Nova York, no Actors Playhouse, de 23 de fevereiro de 1967 a janeiro de 1968. As críticas foram mistas e muitos críticos ficaram assustados com o assunto.

Figura 46: Fila para a peça de teatro adaptada *Os Homens*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

O ator, produtor e cineasta revelou que teve relações com outros homens. A primeira vez foi no colegial quando foi conversar com o professor de química sobre suas notas baixas na disciplina. O professor deu carona a ele até sua casa. “Só que no meio do caminho ele fez um pequeno desvio, parou e me disse que não queria me forçar a nada, mas queria pegar no meu ‘negócio’” (G Magazine, 1999a, p. 50). Mas nada aconteceu. No dia seguinte, David foi à casa dele: “ele fez sexo oral em mim e eu passei de ano” (p. 50). A história contada à revista *G Magazine* também é reiterada em seu livro autobiográfico. Na primeira conversa que tive com David Cardoso em seu escritório, quando discorria sobre algumas motivações da pesquisa, comentei que havia escrito um artigo sobre o filme *Corpo Devasso* (Abib, 2021). Ele corresponde dizendo que muitas pessoas gostam deste filme pelo fato de trazer naquele momento temas polêmicos para o grande público. “Consideram o filme semelhante ao ‘midnight cowboy’”. Sem pausa, continuou o relato. Anotei, sutilmente a expressão, não sabia do

que se tratava.

Uma notícia na qual divulga a exibição deste filme e um bate-papo com David Cardoso em Belo Horizonte no ano de 2017, elucida, a partir do seu próprio depoimento, grafada entre aspas na notícia, de que se trata do filme *Midnight Cowboy*, filme de 1969 protagonizado por Jon Voight e Dustin Hoffman¹⁵⁷. Quinalha (2021) conta que ‘midinaiti caubói’ era a forma como os michês eram nomeados pelos ‘entendidos’ das cidades paulistas e cariocas nos lugares noturnos e LGBTs durante o período da ditadura militar. Havia também os ‘midnight kids’, ‘taxi boys’ ou caubóis da ‘madrugada’, jovens e adolescentes, que por meio da prostituição, buscavam um parceiro mais velho e endinheirado e até mesmo um lugar para morar. Atendiam os desejos de homens gays mais velhos que visitavam tais espaços à procura de sexo casual.

Quinalha (2021) conta que *Midnight Cowboy* foi traduzido no Brasil com o título *Perdidos na noite*, dirigido por John Schlesinger. A história original é sobre um jovem texano que abandona seu emprego de lavador de pratos e se aventura em Nova York; se prostitui com mulheres solitárias. Sem dinheiro nem conhecidos, “perambula pelas ruas e conhece Ratso, um marginal do Bronx com quem enfrentará esse mundo novo e hostil” (p. 48). Conforme Quinalha, os jovens caubóis brasileiros, oriundos do interior do país ou de regiões pobres das metrópoles, que tinham a intenção de ganhar dinheiro por meio do sexo pago, precisavam lidar com as constantes batidas policiais durante a ditadura nos guetos e regiões marginais das cidades grandes, como no quadrilátero da Boca do Lixo, também espaço cinematográfico da pornochanchada de São Paulo. A região constitui-se como uma ‘pornotopia’, projeções do espaço tridimensional da Boca do Lixo em bidimensional por meio da mídia - neste caso o cinema, - a partir de relações entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia (Preciado, 2020)¹⁵⁸.

Em *Corpo Devasso* (1980), David Cardoso interpreta Beto, um trabalhador do

¹⁵⁷ Conferir em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2017/05/29/noticias-cinema,207239/rei-da-pornochanchada-david-cardoso-participa-de-bate-papo-em-bh.shtml>

¹⁵⁸ A pornotopia é uma ideia proposta por Preciado (2020) a partir do pensamento foucaultiano de heterotopias, que entre outras reflexões, são lugares onde ocorrem deslocamentos de relações entre forma e função e podem projetar um espaço tridimensional em um bidimensional, como faz o cinema. Para Preciado, a pornotopia se caracteriza por sua capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia. Trata-se de uma dinâmica que altera “as convenções sexuais ou de gênero e produz subjetividades sexuais como um derivado de suas operações espaciais” (Preciado, 2020, 126).

campo que está prestes a se casar, mas não quer esperar o casamento para ter relações sexuais com sua noiva Fátima, que quer perder a virgindade depois do casamento a se realizar a um mês. Para aliviar a vontade, o personagem realiza práticas sexuais com uma bezerra da fazenda na qual trabalha e depois com a filha do patrão. Os dois são pegos pelos pais da jovem, que denunciam Beto à polícia por ter violado propriedade privada. Em fuga, Beto viaja para São Paulo. Ao chegar na cidade grande, Beto aluga um quarto dividido com um rapaz chamado Chico, que trabalha de garçom. Nos dias seguintes, sai em busca de emprego, encontrando dificuldades de ser aceito e atribuindo ao fato de ser ‘caipira’, por apenas saber lidar com o trabalho no campo. Conhece uma fotógrafa de modas, Lígia, e torna-se seu ‘pupilo’, ou melhor, seu novo modelo, oferecendo-lhe uma boa vida em troca de sexo. Lígia ressalta que o diferencial do seu novo modelo é o fato de ser do campo e não ter as neuroses da cidade grande: “você tem a força da terra, da natureza”. A personagem Lígia atribui um vigor sexual à Beto pelo fato ser natural do interior do país. Ser do campo é ser naturalmente viril.

Por ter se envolvido com uma amiga de Lígia, esta expulsa Beto de sua casa e ele volta à pensão e ao quarto dividido com o personagem Chico. Não sabendo o que fazer para se sustentar, ele ouve o plano pessoal de Chico de juntar dinheiro em São Paulo, voltar para a cidade de origem e abrir um negócio, e por isso, além de ser garçom se prostitui saindo com outros homens. Beto começa a se prostituir também. À noite nas ruas, Chico lhe ensina as insinuações de um michê aos homens gays que passam por eles, como levar “a mão à entreperna para destacar a protuberância genital” (Perlongher, 1986, p. 60)¹⁵⁹.

O personagem Beto à noite se localiza como um michê que faz programa com outros homens por dinheiro¹⁶⁰. Pelas cenas de sexo representadas no filme, Beto evita um maior envolvimento com os homens: os corpos estão deitados à meia-luz, onde só é possível ver a silhueta do rapaz, que possivelmente acabara de fazer sexo oral e começa a subir em beijos sobre a barriga e indo em direção aos lábios do parceiro, que vira o rosto. Um feixe de luz do ambiente revela a face de Beto. Como se quisesse concluir o trabalho e evitar uma maior afetividade, Beto agarra o parceiro, vira-o de bruços na

¹⁵⁹ Descrição de Perlongher (1983) em seu estudo sobre michês e que abarcou a região representada no filme: a Boca do Lixo em São Paulo.

¹⁶⁰ A conduta sexual do personagem possibilita pensar as práticas sexuais não associadas somente a identidades. Os sujeitos, definindo-se conforme sua trajetória e posição ‘topológica’ na rede, e não conforme uma suposta identidade essencial” (Perlongher, 1993, p. 141). O autor é enfático a dizer que na perspectiva em que o conceito de identidade dá lugar ao de territorialidade, a pergunta ‘quem é?’ desloca-se para ‘onde está?’

cama e ‘realiza o serviço’. No relacionamento com outros homens, Beto se configura como Perlongher (1993) define o michê: um jovem hipermásculo que oferece serviços sexuais a homens gays em troca de retribuição econômica. Trata-se de uma “prostituição viril” (p. 141) em que o negócio, geralmente, gira em torno de que o michê seja um homem heterossexual/ativo que cobra, não sendo homossexual nem afeminado¹⁶¹.

Seu colega Chico percebe que Beto já estava adaptado à prática e convida-o para fazer programas duplos com “uns caras que gostam de coisas estranhas”. Um homem nu deitado no chão lambe as botas de peão do rapaz que está em pé, também pelado e de costas à câmera que está enquadrando a ação de podolatria. Na sequência, um outro plano revela que o rapaz é o Chico. Ele grita para um outro rapaz que está diante dele e de costas para a outra câmera, sendo possível ver apenas sua silhueta. Chico pede para que ele não demore e aja. Num outro plano é revelado o rosto de Beto, nu e de chicote na mão, ele desfere chicotadas na bunda do rapaz deitado no chão sobre os pés de Chico e sob o seu chicote. A *obsценidade* do sadomasoquismo em cena nos sujeitos civilizados (Freud, 2010)¹⁶². No arquivo doado, os pôsteres sobre o filme apresentam David Cardoso com algumas atrizes ou apenas as atrizes do filme. No entanto, há uma pequena fotografia na qual David Cardoso está no centro – conforme a maioria dos cartazes dos filmes que produziu – segurando um chicote transpassado no pescoço. O ator está em meio as atrizes e o ator que faz o personagem Raul (Figura 47). Em sua autobiografia, é possível identificar anúncios de jornais, fotos publicitárias, cartazes e cenas do filme que revelam o desejo sadomasoquista, dominação e violência aos homens gays. Essas pequenas imagens em preto e branco se juntam a outras imagens de outros filmes numa espécie de mosaico que constitui a cada fim de capítulo do livro (Cardoso, 2006, p. 137-160) (Figura 48).

¹⁶¹ De acordo com Perlongher há possibilidades de negociação de valores mais altos de que o michê ocupe a posição passiva. Perlongher ainda argumenta que o negócio com o michê se inscreve numa zona de perdição e vícios das grandes cidades, geralmente o centro da cidade: “zona do poder e do comércio durante o dia, se converte à noite em local de vício e boemia. Assim, a ‘margem’ (no sentido sociológico) converte-se em centro (no sentido ecológico)” (Perlongher, 1993, p. 142-143). O espaço se transforma numa heterotopia de desvio: “lugares que a sociedade situa em suas margens, nas zonas vazias que as rodeiam, reservados aos indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida (Preciado, 2020, p. 125).

¹⁶² Segundo Freud (2010) no sadismo e no masoquismo mesclados ao erotismo reconhece-se o instinto de destruição voltado para fora e para dentro dos sujeitos civilizados, revelando a onipresença e o lugar da agressividade e destrutividade na interpretação da vida da civilização, caracterizada como o resultado de uma luta entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de dominação e destruição (Tânatos).

Figura 47: fotografia sobre *Corpo Devasso* no arquivo doado



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Figura 48: cartazes publicitários de *Corpo Devasso* no livro autobiográfico



Fonte: (Cardoso, 2006, p. 137-160)

5.4 Entre fetiches e violência

Além das práticas sadomasoquistas, a narrativa do filme enuncia que Beto ocupa uma posição dominadora com os homens gays quando se relaciona como michê, mas também com quem estabeleceu uma relação. Beto conhece o professor e tradutor Raul num dos seus programas à noite. Encantado com o jeito do michê contratado, que não parava de admirar os livros na prateleira, o professor pede para ele ficar para o jantar enquanto lê. No jantar, faz uma proposta em lhe ajudar com trabalho numa livraria,

saindo das ruas, onde há muitas doenças¹⁶³ e passando a morar com ele. Beto aceita, para de se prostituir e começa a trabalhar como vendedor de livros. Raul é um homem gay carente afetivamente e o pagamento por sexo era uma possibilidade de satisfazer seu desejo e reprimir seus sentimentos por outro homem. Em conversa com Beto, Raul confessa que com seus estudos e conhecimento de outras culturas pudesse fazer com que ele dominasse a vida e conclui num tom confessional: “mas foi a vida que me dominou”. Raul acaba se entregando emocionalmente à Beto. No relacionamento com Raul, a personagem principal passa a habitar uma ‘masculinidade hegemônica’ em relação com uma ‘masculinidade subordinada’ – geralmente associada aos homens gays (Connell e Messerschmidt, 2013)¹⁶⁴.

Interpreto que o personagem Raul personifica o homossexual que entende o seu comportamento como desviante, numa relação hierárquica e inferior com a heterossexualidade, cujos indivíduos são recompensados com uma saúde mental, respeito e legalidade. Raul, por mover seu desejo a baixo da norma heterossexual, se constitui sujeito à instabilidade emocional, acreditando que sua orientação enseja má reputação e por isso a fala de ter sido “dominado pela vida” adquire um sentido de punição e fracasso diante da norma heterossexual: “um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo *status* e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam (Rubin, 2012, p. 16) e uma melancolia do homem gay que o faz mais verdadeiro como um “homem estritamente heterossexual” (Butler, 2019, p. 390).

Na revista *G Magazine*, David Cardoso conta sobre os boatos de uma relação íntima com Mazzaropi, o qual lhe deu a oportunidade de iniciar a carreira no cinema como continuísta: “nunca tive nada com o Mazzaropi, mas há várias histórias com ele” (*G Magazine*, 1999a, p. 50-51). Mazzaropi liga para David Cardoso e o convida para um almoço em comemoração aos 72 anos de vida da mãe dele. Sozinhos na sala, Mazzaropi coloca na eletrola o bolero ‘Perfume de Gardênia’. “Vamos dançar Cardoso?”. David aceita e Mazzaropi põe a cabeça nos ombros de David Cardoso, que

¹⁶³ Importante considerar que o filme é produzido na década de 1980, período de grande impacto da pandemia de HIV/aids no país e no mundo.

¹⁶⁴ Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos. Consequentemente, a masculinidade representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas (Connell e Messerschmidt, 2013, p. 257).

na época tinha 18 anos. Enquanto dançavam, Mazzaropi, que tinha 52 anos, encosta a mão no pênis de David, o qual não teve nenhuma reação. A dança acabou quando interrompida com a chegada de outros convidados:

Ele tinha enxaqueca e todo dia eu aplicava nele a injeção de Necroton. Numa ocasião estava aplicando a seringa na sua bunda e ele disse entre os dentes: “você me ama, Cardoso”, emendando, “você acha que sou feliz?” Eu respondi que ele era meu ídolo, queria seguir seus passos, que ele tinha uma produtora, que era algo que sempre desejei e muito dinheiro... Ao que ele prontamente respondeu: “o que adianta dinheiro sem amor. Preciso de um homem em minha vida”. Ele chegou a me dizer que, se eu gostasse mesmo dele, o derrubava na cama e mordia o seu bundão (G Magazine, 1999a, p. 51).

Volto ao filme *Corpo Devasso*. Beto está voltando do trabalho à noite e se depara com uma mulher sendo assediada por dois rapazes. Ele os enfrenta e a acalma. Trata-se de uma jornalista chamada Mônica. Eles vão até a casa dela e trocam suas histórias. A personagem Mônica personifica o contexto político do Brasil, sobretudo no que se refere aos movimentos grevistas de 1978-1980¹⁶⁵. Em conversa com o Beto, a jornalista enfatiza que a falta de ética do país atingiu os jornais e, junto aos seus colegas de redação, pensa em aderir à greve do jornal em que trabalha. Os dois se beijam e transam, passando a se relacionar nos dias seguintes.

Após duas semanas, Mônica pede à Beto para que resolva ‘a situação’ com o Raul. Beto vai à casa de Raul e termina o relacionamento dizendo que o quer bem, mas a Mônica é o seu verdadeiro amor, ressaltando: “alguma vez falei em amor com você?” Chorando muito, Raul reforça que tinha raiva de depender das outras pessoas pelo receio de ser abandonado como estava sendo, e por isso, Beto acabara de o destruir. Beto enuncia uma dúvida se realmente sentia alguma coisa por Raul ou pelo conforto que lhe era proporcionado. Beto sai da editora na qual Raul lhe ajudou com emprego e, com a intermediação de Mônica, passa a trabalhar na livraria de um colega dela.

Na casa de Mônica, há diálogos com colegas sobre as greves nas redações –

¹⁶⁵ As greves de 1978-1980 foram uma série de manifestações operárias ocorridas na Região do Grande ABC paulista, no contexto de abertura política da ditadura militar, e que marcaram o ressurgimento do movimento trabalhista brasileiro (novo sindicalismo), após a repressão promovida pelo regime entre 1968 e 1972. O movimento grevista teve início em 1978, com uma série de paralisações espontâneas nas cidades da região do ABC, em especial, no setor dos metalúrgicos, protestando contra as políticas de arrocho salarial e reivindicando liberdade e autonomia sindical. Após essa greve, houve novas mobilizações trabalhistas, em um processo que se consolidou e ampliou-se com as greves dos metalúrgicos em 1979 e 1980, às quais se incorporaram, ao redor do Brasil, outras categorias, como a dos bancários, petroleiros e professores, evidenciando uma ascensão do movimento trabalhista no período.

fazendo analogia às greves dos trabalhadores no país. Mônica diz a eles que estava em dúvida se entraria ou não em greve, ressaltando que as reivindicações deveriam ser estudadas. Em outro momento, na livraria com Beto, já decidida que iria aderir à greve, a jornalista esclarece ao parceiro que lhe interroga: Mas isso não é coisa de comunista? Ela responde: “a gente prega ideias democráticas e socialistas, mas não tem nada a ver com os soviéticos. É mais parecido com o que acontece na Inglaterra e Suécia”. Na sequência, Mônica é despedida por aderir à greve e sem muitas opções de emprego no país viaja para a Suécia com uma bolsa de estágio. Beto compreende e diz que esperará por ela.

No trabalho na livraria, Beto é flertado por um cliente, que diz já ter feito programa com ele. Estando fora do ambiente da prostituição, ele se sente assediado e agride o rapaz. No dia seguinte, Beto é mandado embora por que o cliente era uma pessoa influente do Estado e poderia prejudicar os negócios da livraria. A cena da dispensa se dá em presença também de Mônica, amiga do dono do estabelecimento. Mônica questiona o comportamento do amigo que se dizia defender os Direitos Humanos dos trabalhadores e se deixa levar por atitudes corruptas e pelo “jeitinho”.

Sem a Mônica que havia viajado para estudar na Suécia e sem emprego, Beto volta a procurar Raul. Encontra o irmão dele dizendo que ele havia se suicidado porque entrou em depressão devido ao ‘abandono’ de Beto, e por isso, estava se envolvendo com algumas pessoas “barra pesada”. Para ilustrar o que o irmão quis dizer sobre tais pessoas surge uma cena em que Raul está levando tapas na cara de um rapaz. Os dois aparecem em plano até o quadril sem camisetas, denotando que estavam nus e haviam praticado ou estavam praticando sexo com violência sem consentimento de Raul.

A temática da violência na prática sexual, associada aos homens gays, continua na sequência da narrativa do filme. Beto volta a se prostituir. Percebendo que estava sem muita vontade, o rapaz, que estava lhe fazendo sexo oral, pede a ele que se tenha “vibração”. Beto se enfurece e dá um soco na cara do rapaz, dizendo: “vocês pensam que a gente é máquina, né?”. Interpreto que esta narrativa revela como o corpo do homem gay em relação ao michê - podendo compreender também ao homem heterossexual – está sujeito à exploração e violência, que neste caso não condiz com as práticas sadomasoquistas.

Beto é preso com a retomada do seu caso feita por uma advogada que havia se envolvido, chamada Ângela. O personagem principal se envolveu também com a filha de Ângela, que achava que teria encontrado o amor da sua vida. Por vingança, a

advogada retoma o caso pelo qual Beto estava sendo procurado pela polícia (por violação de propriedade privada). Nos momentos finais do filme, uma comissão de psicólogos e sociólogos discutem o caso do personagem condenado a dois anos de reclusão. Em meio a acusações de pervertido e imoral por parte de algumas pessoas da comissão, uma psicóloga, branca e loira – não há referência ao nome da personagem no filme - diz que o réu é vítima de uma sociedade imoral; que ele foi preso por vingança da advogada Ângela; que precisa de compreensão; esteve envolvido em interesses controversos, hipócritas e egoístas. A profissional continua a avaliação dizendo que Beto ao longo de sua trajetória se demonstrou receptivo à Cultura por ter se relacionado com o professor Raul e a jornalista Mônica, classificados negativamente pela comissão, respectivamente, como um ‘pervertido’ e uma ‘subversiva’. A profissional em defesa de Beto reclassifica seus ex-parceiros como um “ser digno de compaixão” (Raul) e “uma idealista” (Mônica); encerra dizendo que o réu é um ser que precisa encontrar alguém que lhe dê carinho, pois é uma “força da natureza que não pode ficar segregada”.

Em liberdade, Beto se encontra com a psicóloga que o defendeu. Ela lhe dá uma carona. Dirigindo com Beto no banco ao lado, ela comenta sobre seus estudos relacionados ao êxodo rural e os desajustes na vida urbana. Após Beto comentar que gosta muito de leitura, a condutora do veículo encosta as mãos em seu pênis e de forma convidativa diz ter em sua casa uma enorme biblioteca herdada pelo seu avô e que precisa ser organizada.

5.5 CUmunistas e pânico moral

No início da conversa com David Cardoso na *G Magazine* (1999a), a primeira pergunta é sobre o registro oficial do seu nome:

G Magazine: Seu nome não é David?

D.C: Nasci Darcy, mas há mais de trinta anos eu mudei para David.

G Magazine: Por que mudou?

D.C: Darcy é tanto nome de homem como de mulher. Um camarada também me disse que, se eu quisesse vencer nos Estados Unidos, era melhor mudar para David, que é nome judeu e os judeus dominavam tudo lá...

Nuno Cesar Abreu (2015) divide as produções denominadas pornochanchada em três ciclos: de 1970 a 1975; de 1976 a 1982, sendo que a partir de 1983, ocorre a entrada

indiscriminada e concorrente dos filmes estrangeiros de sexo explícito no país. As produções brasileiras tentaram acompanhar a tendência com a inserção de sexo explícito. Além disso, num contexto social de abertura política e fim dos mecanismos de censura dos conteúdos artísticos, passa-se também a ousar na narrativa apresentando personagens travestis, gays e práticas sexuais consideradas desviantes à uma moral hegemônica nessas produções populares atreladas à norma heterossexual. Del Priore (2023) ressalta uma entrevista de David Cardoso sobre a presença da homossexualidade na pornochanchada: “o renomado diretor David Cardoso, em entrevista à revista Play boy esclareceu: ‘o homossexual é uma figura imprescindível em toda a pornochanchada’” (Del Priore, 2023, p. 188).

Em relação ao sexo explícito, alguns diretores assinavam tais filmes com pseudônimo para que o meio cinematográfico e televisivo não os identificasse e os julgasse de maneira preconceituosa. Alfredo Sternheim foi um dos poucos que assinava com o próprio nome os filmes, tendo consequências por isso. Em entrevista à pesquisa de Abreu (2015), Sternheim conta que deixou de fazer um trabalho na TV Cultura porque tinha feito filme de sexo explícito. “Aquilo doeu” (p. 129). David Cardoso assinava a maioria de suas produções como ‘Roberto Fedegoso’, como nos filmes *O Viciado em C* (1984) e *o Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985).

O Viciado em C narra as experiências sexuais do personagem principal José Carlos, que, quando adolescente, resolve se mudar do interior para a cidade grande. Em São Paulo, ele vai para a casa de sua madrinha, que tinha acabado de perder o marido e morava com duas empregadas. O cotidiano na casa é retratado com a prática de sexo entre as empregadas e o leiteiro e o açougueiro; entre a madrinha e o professor de ginástica e amigas e amigos que a visitavam. José Carlos, no início, apenas assistia pelas frestas das janelas e se excitava, até ser flagrado pelas empregadas da casa e amigas de sua madrinha. Mas ele não conseguia ter ereção pela prática do sexo considerada convencional (pênis/vagina), apenas através do sexo anal. No filme, insinua-se que esse desejo é despertado pelo fato de ter praticado sexo com animais e colegas durante a infância do personagem na zona rural.

As empregadas e a própria madrinha cedem e acabam fazendo sexo anal com José Carlos, mas o seu desejo só é realmente satisfeito em suas relações com Pérola, uma travesti que ele conhece durante uma volta pela cidade. Essa satisfação é representada com o toque de sinos no momento em que o personagem goza, sinalizando o prazer, o que não tinha acontecido nas outras situações. Na cultura cristã, os toques de

sino têm o sentido de comunicar a passagem do tempo. Simboliza a norma e o sagrado. No filme, o desvio e o profano.

A relação de José Carlos com Pérola torna-se o centro da trama. Num tom de paródia e pelo olhar de José Carlos, Pérola é uma mulher cisgênero, transitando em espaços que enunciam um amor romântico. José Carlos a convida para almoçar e depois os dois passeiam pela praça e se beijam a luz do dia (Figura 49). O corpo travesti deslocado dos ambientes marginais e/ou da prostituição – corpos e lugares geralmente associados - revela a ambiguidade do riso: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2010, p. 10). Interpreto também a posição de Pérola como uma imitação da produção do gênero hegemônico e assim “contesta a afirmação da heterossexualidade quanto ao seu caráter natural e original” (Butler, 2019, p. 216). José Carlos pede Pérola em namoro e a chama para conhecer seus pais no interior. O pai estranha o filho de estar namorando o que avaliou como um “mulherão” e comenta que há algo errado nela. Numa cena em que Pérola vai ao banheiro, o pai de José Carlos espia pela fechadura da porta, descobrindo que ela tem pênis, e então diz para sua esposa que a “moça é homem” pelo fato de possuir um órgão genital convencionalmente atribuído ao masculino.

Essa mesma associação entre gênero e sexo biológico se dá quando José Carlos sugere casamento a Pérola e ela revela ser travesti, pedindo para que ele toque no pênis dela e dizendo “não posso me casar com você porque sou homem”. Ele se assusta e pergunta “você vai querer me comer?”. Ela responde que não, pois seu pênis “não levanta”, e, então, por conta disso, para ele, não haveria problema. Nesse caso, o órgão genital é pensado para definir, segundo a norma sexual, o que é ‘ser homem’, demarcando tanto que Pérola seria um homem por possuir um pênis, quanto que não seria em razão desse pênis não ficar ereto nem cumprir a posição sexual que caberia apenas a José Carlos, como se do contrário, ele fosse ‘deixar de ser homem’. Revela-se os preceitos morais que determinam o que é ser homem e mulher: “esperam que os homens de verdade sejam másculos, ativos, empreendedores e penetradores” (Miskolci e Pelúcio, 2007, p. 263) e nos relembram da atribuição das performances de gênero como práticas estabilizadoras e estruturas reguladoras de corpos, reforçando as configurações binárias de poder (Butler, 2014), mas que ser homem ou mulher “são assuntos internamente instáveis” (Butler, 2019, p. 217).

Figura 49: Cena em que José Carlos beija Pérola



Fonte: *O Viciado em C* (1984)

Os diretores, os técnicos, os atores e as atrizes do cinema da Boca do Lixo surgiram entre os bares e à margem da região. Numa das ligações feita ao David Cardoso para confirmar informações, tirar dúvidas e fazer perguntas, perguntei sobre de onde eram as atrizes travestis nos filmes. Uma pausa... para uma resposta ainda não formulada. “Ah... não sei muito bem... elas trabalhavam na noite”. Uma resposta-torpedo como se quisesse mudar rápido de assunto. Paira na minha imaginação essa sensação de julgamento quando em seu roteiro sobre a sua trajetória não se encontra a resposta possível e já formulada.

Quinalha (2021) disserta sobre a compreensão das pessoas travestis na região da Boca do Lixo por meio de notícias de jornais que ressaltam a ideia de periculosidade das travestis em relação às famílias que moravam na região:

Eles se vestem de mulher, tomam conta de vários pontos espalhados pela cidade, são violentos e chegam a matar. No começo, seu estranho comportamento não chegou a causar problemas. Hoje, as notícias sobre assaltos, brigas, escândalos e assassinatos já deixam a cidade com medo. Há poucos dias, um antiquário foi jogado de baixo de um carro na República do Líbano e morreu, na frente da mulher e dos filhos. O que a cidade, a Polícia e a Justiça têm a dizer sobre os travestis? O

ESTADO mostra o problema, em matéria especial, sexta e sábado (Kotscho, 1980 *apud* Quinalha, 2021, p. 66).

Quinalha (2021) conta que, desde 1979, o jornal vinha alimentando uma oposição entre as famílias ‘decentes’ e as ‘prostitutas’ na região central de São Paulo. A solução apresentada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) da ditadura militar era confinar os indesejáveis em algumas ruas da Boca do Lixo – quando o comércio estava fechado - a fim de proteger as famílias e “evitar a visão desagradável dos ‘invertidos’ oferecendo o corpo pelas ruas decentes da cidade” (p. 67). As pessoas gays e as que se prostituíam na região, homens, mulheres e mulheres travestis eram frequentemente ‘presxs’ em flagrante por vadiagem no governo ditatorial.

A narrativa do *As Novas Sacanagens do O Viciado em C*, lançado um ano depois, em 1985, tem início com a festa de noivado na fazenda em que José Carlos cresceu. A noiva dele, no entanto, não é a Pérola, mas a Esmeralda, outra personagem travesti que, para todos os convidados, se *passa*¹⁶⁶ por uma mulher cisgênero. Um dos amigos de José Carlos questiona porque ele não se casou com Pérola, que todos já sabiam ser uma travesti, ou na fala do amigo: “viado”, fazendo uso de um termo pejorativo naquele momento, reforçando a forma biológica como determinante e estabelecendo uma relação equivocada entre identificações de gênero, sexualidade e desejo, conforme compreendemos hoje.

Entre alguns motivos para o término da relação com Pérola, José Carlos diz que ela o havia passado gonorreia, culpabilizando a travesti. Naquele momento, a gonorreia, era uma doença que tinha o sentido de virilidade, principalmente para os homens heterossexuais. Eram publicizadas como algo a ser ostentado. Na *G Magazine* (1999a), David Cardoso responde quando foi a sua primeira vez: “com 12 anos, eu já era velho. Foi na zona em Maracaju, e a primeira transa foi a primeira gonorreia” (p. 50). Por outro lado, naquele momento reverberava o pânico da epidemia da aids em 1980, geralmente associada à promiscuidade, gays e travestis. Há dois momentos em que a aids é enunciada no filme: quando José Carlos diz que prefere se relacionar com travesti, tendo “só esse problema com a aids”, associando-a, então, à doença, e quando a sua mãe reclama com o marido que gostaria de praticar sexo anal, mas que evita pelo “perigo da aids”. A narrativa coloca em cena alguns receios da população em relação a

¹⁶⁶ O ‘passar por’ deriva de *passabilidade*, compreendido como a possibilidade de ostentar características físicas que permitam que a pessoa seja reconhecida como alguém do gênero ao qual pertence socialmente.

aids e reforça a associação da doença com os dissidentes sexuais e também com práticas sexuais não convencionais: a representação da sexualidade como doença é sintoma da “presença estruturante de um quadro moralista de culpa” (Butler, 2019, p. 117). Um pânico que se configura como uma mistura de doenças incuráveis com o terror sexual (Rubin, 2012)¹⁶⁷. Em entrevista à Abreu (2015), na passagem que David Cardoso explica como eram montadas as imagens de sexo explícito no filme, o cineasta revela que o ator Sílvio Júnior, que fez alguns filmes com ele nesse período e interpreta José Carlos nos dois filmes que estou narrando nesta parte do capítulo, morreu de aids. “Sílvio Júnior, um cara que lancei – morreu de Aids – e fez vários filmes de sexo explícito...” (Cardoso, 2015, p. 106). No documentário *Estou com Aids* (1986), David Cardoso entrevista celebridades, médicos, cientistas e ativistas - conforme narrei no passado desta escrita, no capítulo 2, quando manuseiei a sinopse do filme e uma fita magnética escrita “Aids” (Figura 15). No filme, Darcy Penteado, ativista do movimento homossexual à época declara:

Eu acho importante denunciar que esta maior incidência da moléstia entre os homossexuais é uma coisa puramente ocasional. Isso porque os casos sobre os homossexuais são os mais conhecidos, mais visados. Agora, entre heterossexuais isso foi muito escondido durante muito tempo e agora não pode mais ser feito. Outra coisa importante é que nós temos de toda maneira restaurar a dignidade dos homossexuais que foi roubado pela doença e continua sendo vilipendiada.

No arquivo doado à FCMS, uma fotografia de anúncio do filme *Sedução – qualquer coisa a respeito do amor* (1974) e uma imagem na página de revista avulsa mostram em cena David Cardoso acompanhado pela atriz Sandra Bréa (Figura 50), uma atriz que foi símbolo sexual no país entre as décadas de 1970 e 1980 e símbolo da liberdade sexual feminina. Em agosto de 1993, a atriz assumiu publicamente que foi contaminada pelo vírus HIV, lutando contra a discriminação e o preconceito da sociedade sobre as pessoas com o vírus. Após 7 anos, aos 47 anos, a atriz saiu de cena¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Conforme Rubin, quando homossexuais se livram da associação ao transtorno mental, se veem metaforicamente ‘soldados’ a uma imagem de deteriorização física e “sua transmissibilidade está sendo usada para reforçar medos antigos que a atividade sexual, a homossexualidade e a promiscuidade levam à doença e à morte” (Rubin, 2012, p. 39).

¹⁶⁸ Conferir em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/sandra-brea/noticia/sandra-brea.ghml>

Figura 50: David Cardoso em cena com Sandra Bréa



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

José Carlos pede Esmeralda em casamento. Ela argumenta que não podem se casar porque “é a lei”. “Vamos balançar a estrutura, é início de uma nova era”, ele diz e ela retruca: “vamos acabar na cadeia”. Esmeralda enuncia uma ideia do poder e sexo associada às funções jurídicas de proibição e as falas de José Carlos provocam pensar a sexualidade como um dispositivo mobilizador dos limites e das fronteiras que marcam a inteligibilidade de gênero e poder: a lei jurídica e reguladora que visa confinar, limitar ou proibir um conjunto de atos, práticas e sujeitos. “Mas, no processo de articular e elaborar essa proibição, a lei fornece a ocasião discursiva para uma resistência, uma resignificação e um potencial de autossubversão a essa lei” (Butler, 2019, p. 192).

Os dois vão à igreja para se casarem, mas o padre, ao verificar os documentos pessoais e constatar que Esmeralda era Esmeraldo Joaquim da Silva, os expulsa e anuncia que irá denunciá-los à polícia. O padre, em frente à Igreja, constata que a cidade estava sendo invadida por ‘cu’munistas. Na delegacia, o padre denuncia aos policiais que este fato se refere a um terrível caso de subversão: “eles querem acabar com a

família, com a tradição”. Uma reação que mobiliza as preocupações conservadoras sobre família e tradição, instalando-se um pânico moral (Miskolci, 2007)¹⁶⁹.

Com a negação de poderem se casar, José Carlos e Esmeralda decidem voltar para São Paulo, mas são abordados pelo policial e levados à delegacia. Durante o interrogatório, a associação da sexualidade dissidente com uma perspectiva política fica bastante evidente a partir da fala do delegado: “Vocês por acaso são do PC? (em alusão ao Partido Comunista). Confessa que são comunistas!”. Esmeralda então responde: “Comunista o caralho. Eu sou do Partido do Cu. Tenho direitos, quero o meu advogado aqui já!”. A associação ao comunismo fica evidente nesse momento diante do imaginário, sob a perspectiva política, da atribuição de comunistas como uma ameaça à moral e aos bons costumes.

Enraivecido pela atitude de Esmeralda, que se negou a entrar na cela, o delegado enuncia: “que bons os tempos da ditadura, já cobria esse viado de porrada e ponto final. Agora, com esse negócio de Direitos Humanos tô fodido e mal pago”. Esse comentário me remete ao estudo de Quinalha (2021), que procura discutir as maneiras com que a ditadura militar dificultou os modos de vida de gays, lésbicas, travestis e transexuais, defendendo a tese de que as questões morais e comportamentais, como a sexualidade e o gênero, eram tão importantes quanto às questões que se entendiam como eminentemente políticas. Para o autor, a maneira como se integra ou não uma agenda de diversidade sexual e gênero nos discursos oficiais e nas políticas públicas é um indicador fundamental para se avaliar o grau de liberdade e democracia de determinado regime governamental. Na ditadura militar brasileira, a sexualidade foi tema relacionado à segurança nacional pelos militares com o intuito de ‘sanear’ moralmente a sociedade. Quinalha (2021) defende que, assim que se começa a abertura política do regime, a moral se torna central para justificar proibições e ‘manter a ordem’. No entanto, viam-se diante de um momento de construção de bases democráticas. Os diálogos ocorridos na cadeia revelam este momento, a vontade e a impossibilidade do delegado reprimir com mais intensidade Esmeralda e José Carlos.

O advogado efeminado de Esmeralda, Dr. Reinaldo, interpretado por David

¹⁶⁹ Para o autor, o pânico moral emerge a partir do medo social com relação às mudanças percebidas como repentinas e ameaçadoras. O casamento gay, e aqui podemos considerar o casamento entre aqueles considerados dissidentes sexuais, evoca temores com relação à sobrevivência da instituição religiosa no seu papel de mantenedora da ordem social e dos valores tradicionais. Isso ocorre porque há uma construção histórica dos dissidentes sexuais como uma ameaça ao *status quo* que leva as leis a colocarmos no grupo dos desviantes e criminosos.

Cardoso¹⁷⁰, chega à delegacia em companhia da travesti Tina e libera o casal com o argumento de que “dar o cu não é crime”. Ao sair da delegacia, o casal encontra uma manifestação dos moradores da cidade contra eles, empunhando faixas com frases reprovando o sexo anal e reforçando as práticas sexuais tidas como convencionais: “buceta sim, cu não”, “cu só pra cagar”. O ânus, ao contrário da vagina, aparece como um caráter exclusivamente fisiológico que não pode estar relacionado ao prazer. Segundo a norma do ‘bom sexo’ cristão, é central que a prática esteja voltada para a reprodução. Ao longo da narrativa, o sexo anal passa a ser de interesse de algumas pessoas da cidade, desde que realizado dentro da matriz do que se espera de um casal: entre um homem e uma mulher cis e heterossexuais. Por isso, enunciam a José Carlos sobre Esmeralda que: “ser chegado num cu tudo bem, mas casar já é demais”.

Quando um amigo de José Carlos decide ficar com a travesti Tina e termina o namoro com sua noiva, começa uma cruzada moral da cidade contra os subversivos que estariam sendo uma ameaça aos matrimônios (Figura 51). O filme termina com os moradores perseguindo os casais enquanto estes faziam sexo grupal no campo. Uma verdadeira cruzada em defesa das tradições e da família pela manutenção da ordem sexual que ilustra o que Miskolci discute sobre o pânico moral ao afirmar que “a preocupação aumenta em desproporção ao perigo real e gera reações coletivas também desproporcionais” (Miskolci, 2007, p. 112).

Figura 51: Pânico moral contra os subversivos



Fonte: *Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985)

¹⁷⁰ Durante as conversas antes do início de cada exibição de filmes da Mostra sobre os 60 anos de carreira, falando sobre o respectivo filme, David Cardoso não se lembrava deste personagem. Relembrei-o.

Uma mulher travesti e um homem afeminado foram assistir ao filme *Desejo Selvagem*. Após a exibição, em conversa no *hall* do MIS, David Cardoso os convidam para vir no último dia, como se fosse o melhor momento da Mostra. Essa convocação era feita também para outras pessoas que foram nos dias anteriores. Uma das justificativas é que teria mais pessoas e atores que participaram do filme que seria exibido: o *Sem Defesa* (2015), última produção de David Cardoso. Outro tema que o ator, produtor e cineasta colocava como pauta nas conversas no *hall* antes ou depois de cada filme era o painel de renomados artistas das artes – musicais, teatrais, televisivas e cinematográficas - de Mato Grosso do Sul que ficava na parede de acesso às instalações que compõem o MIS, como a sala de exibição dos filmes daquela Mostra dos 60 anos de carreira do cineasta. No primeiro dia que fui ao MIS, reconhecia alguns ilustres: a atriz Aracy Balabanian, o cantor Ney Matogrosso, a atriz Glauce Rocha, a violeira, cantora e compositora Helena Meirelles, o cineasta Joel Pizzini, o professor universitário Hélio Godoy – na época em que cursava jornalismo ele lecionava no curso de Artes Visuais na UFMS – o fotógrafo Roberto Higa, conhecido por suas imagens no jornalismo do estado. Logo acima, o cantor, compositor e ator Almir Sater.

Durante quase dois meses indo ao MIS para análise e registro do arquivo pessoal doado, não imaginei que David Cardoso estava no painel, na diagonal oposta à Almir Sater, nos retratos que se localizam na região baixa do mural. No caso do David Cardoso, a imagem ficava escondida atrás da pequena porta de acesso às repartições do MIS, que se mantém frequentemente aberta. *Obscenamente* presente no mural, durante a semana da Mostra, David fechava a porta e dizia: vejam onde estou! (Figura 52).

Figura 52: Painel de artistas no andar do MIS/MS



Fonte: imagens registradas por mim

Capítulo 6 Ocupação do corpo e da voz: tortura e ‘tratamento’ na obscenidade

Na tortura, o corpo volta-se contra nós, exigindo que falemos. Da mais íntima espessura de nossa própria carne, se levanta uma voz que nos nega, na medida em que pretende arrancar de nós um discurso do qual temos horror, já que é a negação de nossa liberdade

Hélio Pellegrino

6.1 E agora, José?

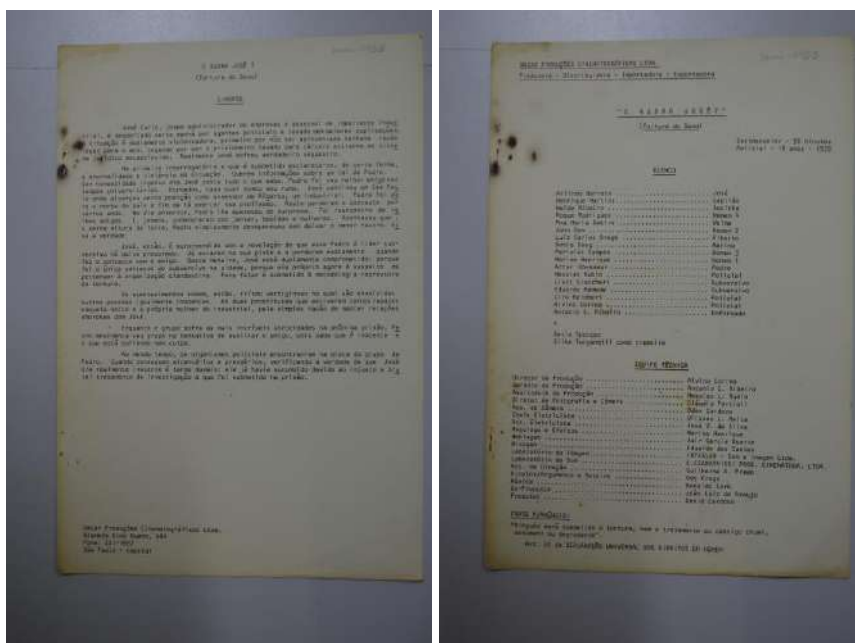
Páginas amareladas pelo efeito do tempo e pequenas manchas pretas, supostamente por ação de fungos se assemelham a pontos causados por brasas, furando e danificando o papel (Figura 53)¹⁷¹. Este é o estado da sinopse e da ficha técnica do filme *E agora José? Tortura do Sexo* (1980) que compõe o arquivo pessoal de David Cardoso doado à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). A primeira frase apresenta o personagem principal e descreve a primeira cena do filme: “José Zurin, jovem administrador de empresas e assessor de um importante industrial, é despertado certa manhã por agentes policiais e levado sem maiores explicações”. Vem em minha memória a cena descrita do personagem *kafkaniano* Josef K em *O processo* (Kafka, 1997). José é levado a uma sala escura. Há apenas uma luminária acima de sua cabeça vista de perfil. À sua frente, está o personagem Capitão, que pede para José se sentar. Apenas é possível ver do ombro para baixo. Seu rosto está encoberto pela escuridão da sala. Capitão pergunta: “E agora, José?”. “A festa acabou, a luz apagou/ o povo sumiu/ a noite esfriou/ e agora, José? E agora, você?/ você que é sem nome/ que zomba ...” José é interrompido: “que negócio é esse?” e informa que é o poema de Carlos Drummond (Andrade, 2002).

Como se não soubesse, Capitão pergunta por que José estava ali e quando foi preso. Sem saber o motivo, José ressalta que o levaram para vários lugares. Capitão explica que este é o procedimento correto para sumir com ele. “As pessoas que o procuram não encontrarão mais. Não se encontra em nenhum departamento de polícia.

¹⁷¹ Conferir para leitura em: <https://drive.google.com/file/d/1BIxgw-B5eppkuU4B5dFgvPHS7LWEWRLW/view?usp=sharing> e https://drive.google.com/file/d/1AlZZv7rjoN7BH_D7Pd38mvXRGKBDY5b1/view?usp=sharing

Oficialmente, não está preso”. “Estou o que, então?”, interroga José. “Você está preso”, responde o Capitão. “Apenas uma sutil contradição”, diz José, revelando uma das modalidades do método da tortura: criar no preso a suprema contradição entre o corpo e o espírito (Arquidiocese de São Paulo, 1985). Os arquivos que foram fonte desta última referência podem ser acessados na internet pela página (<https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>)¹⁷².

Figura 53: Sinopse do filme *E agora José? Tortura do sexo*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Capitão pergunta se conhece algumas pessoas, e quando pergunta de Pedro, José responde que seu melhor amigo se chama Pedro e a última vez que se viram foi na noite passada, quando fizeram uma orgia com duas prostitutas na casa de José. Seja num estado de guerra ou sacrifício, a origem da orgia “deve-se a existência de interditos que

¹⁷² O Projeto Brasil: Nunca Mais (BNM) foi realizado no início dos anos 1980, articulado por um grupo de advogados e coordenado pelo arcebispo da Arquidiocese Católica de São Paulo Dom Paulo Evaristo Arns e pelo pastor da Igreja Presbiteriana do Brasil James Wright, com apoio financeiro da organização ecumênica internacional Conselho Mundial de Igrejas. O projeto é considerado a primeira Comissão Nacional da Verdade do Brasil que tem como objetivo propagar/denunciar os casos de tortura nas prisões e outras formas de violências sofridas na ditadura militar. O documento apresenta as técnicas de tortura, que eram ensinadas aos militares e policiais brasileiros como método científico durante o regime militar. Em sua pesquisa, Jesus (2016) destaca que em 1971 foi criada a Escola Nacional de Informação (ESNI), responsável para formar agentes especiais, que depois eram enviados para o Panamá para cursar a Escola das Américas. Nessas duas escolas eram ensinadas as técnicas de tortura.

se opunham à liberdade” (Bataille, 2020 p. 139)¹⁷³. Depois da festa, Pedro desapareceu de repente. Capitão sai da cela e ordena para que os ‘policiais’ iniciem o tratamento. Eles entram na cela e José está sentado abaixo da luz. Se assusta com os capangas vindo em direção e começa a se levantar, mas é pego sobre os ombros e forçado a se sentar novamente: “não saia da luz”. José é interrogado: “diga alguma coisa”. “Não há uma longa noite que não encontre o dia”. “Que porra é essa?”, interroga enfurecido um dos policiais. “É Shakespeare. William Shakespeare. É Macbeth que diz isso na cena do quarto ato”, informa José¹⁷⁴. Ele diz ter o hábito de decorar frases e poemas e dizer durante a conversa para que as pessoas o julguem culto e refinado. Um dos capangas se aproximam e o julga perigoso, inteligente e gozador, sendo a frase na verdade um código que “você” usam como senha na intenção de encontrar um infiltrado entre “nós”. José começa a rir e sob o riso o policial continua: “Aqui somos sujeitos limpos. Patriotas! Não topamos com suas ideias”. Ainda rindo, José reflete: “se vocês imaginarem o quanto de pessoas no mundo topam com as ideias de Shakespeare”. Os capangas se aproximam de José e fazem do seu riso dor ao aplicarem uma sessão de Karatê ou corredor polonês, em que o preso é colocado no centro de uma roda formada por vários torturadores, que passam a agredi-lo com socos, pontapés e golpes de karatê (Presos, 1975). Vimos a cena do alto, atrás da luz que iluminava José.

No dia seguinte, Capitão e os ‘policiais’ vão até uma das celas e encontra um preso morto enforcado numa gravata amarada nas grades da cela. Capitão pergunta: “como ele conseguiu a gravata? Quem é?”. “É um jornalista. Quer dizer: era”¹⁷⁵.

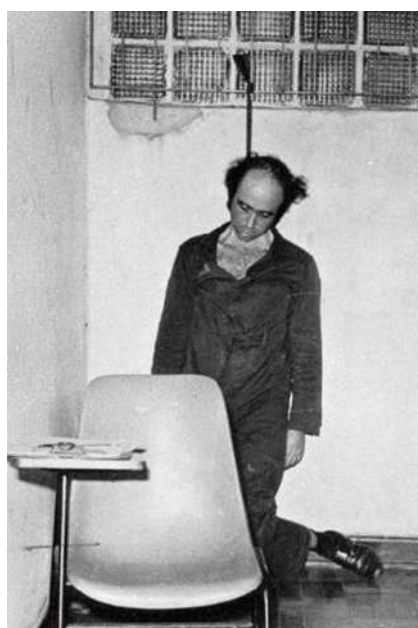
¹⁷³ Conforme Georges Bataille (2020), o movimento da festa adquire na orgia uma força transbordante que leva à negação de todo limite. Ou seja, a negação dos limites da vida que pode ser ordenado pelo trabalho, sendo a orgia o signo de uma perfeita inversão.

¹⁷⁴ *Macbeth* é uma tragédia do dramaturgo inglês William Shakespeare. A narrativa conta a história de um nobre escocês, incitado por sua esposa Lady Macbeth, assassina o rei Duncan e toma seu trono. A obra já foi adaptada para o cinema, televisão, ópera, quadrinhos e muitas outras mídias. No teatro brasileiro, a peça ganhou adaptação de Aderbal Freire-Filho e João Dantas e foi interpretada por elenco contando com Daniel Dantas como Macbeth e Renata Sorrah como Lady Macbeth. No cinema, em 2015, foi lançada uma adaptação contemporânea chamada *A Floresta que se Move*, do diretor Vinícius Coimbra, com Gabriel Braga Nunes e Ana Paula Arósio nos papéis principais.

¹⁷⁵ Vladimir Herzog, nascido Vlado Herzog (27 de junho de 1937 – São Paulo, 25 de outubro de 1975), foi um jornalista, professor e dramaturgo brasileiro. O nome de Vladimir tornou-se central no movimento pela restauração da democracia no país após 1964. Militante do Partido Comunista Brasileiro, foi torturado e assassinado pelo regime militar brasileiro durante a ditadura nas instalações do DOI-CODI, no quartel-general do II Exército, no município de São Paulo, após ter se apresentado voluntariamente ao órgão para ‘prestar esclarecimentos’ sobre suas ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Capitão preocupado interroga novamente: “quem vai segurar essa bronca?” e um outro policial diz não ter bronca nenhuma porque “se ele quis se mandar para melhor, o problema é dele”. No dia 25 de outubro, por volta das 15 horas, em 1975, informaram que o jornalista Vladimir Herzog havia se suicidado. Era comum durante a ditadura a divulgação pelo governo militar de suicídio dos presos políticos. Herzog teria se enforcado com uma tira de pano, que seria do macacão dos prisioneiros do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Na imagem do laudo, expedido pela polícia, observa-se os pés tocando o chão e até mesmo com os joelhos dobrados, sendo impossível imaginar o enforcamento naquela posição (Figura 54).

Figura 54: Imagem divulgada sobre a morte na prisão do jornalista Vladimir Herzog



Fonte: DataDoc - Silvaldo Leung Vieira

“Vou fazer do meu fim minha esperança/Oh sono, vem!... / Quero amar a morte/Com o mesmo engano com que amei a vida”, declama José em meio as grades da prisão. Capitão se aproxima: “Mais poemas...” “É Mário de Andrade” (Andrade, 1987), cita José. Capitão observa José todo machucado e supõe que a culpa é dele, pois deve ter provocado os ‘rapazes’. “Por quê?”. “Você deve ter a resposta”, responde o Capitão à José.

A fim de fazê-lo falar, o Capitão vai a procura das pessoas que tem ligação com José e as convidam a visitá-lo na prisão. Uma delas é Telma, amante de José e esposa do seu patrão. Após o encontro com o preso, Telma o avalia para o Capitão: “Sinceramente tentei ajudá-lo, mas esse encontro foi um fracasso”. Capitão vai ao telefone e comunica: “prossigam com a *práxis* de rotina”. Os torturados entram na cela segurando uma enorme barra de ferro. Na cena seguinte, José está dependurado na barra de ferro suspensa, tendo a grade da cela como apoio de um dos lados. Aplica-se o ‘pau de arara’: José está despido, com os punhos e pés amarrados, com os joelhos dobrados, na barra de ferro suspensa. Um dos métodos de tortura mais antigos, aplicados nos escravos no período escravocrata. Conforme testemunhos de presos políticos pela ditadura, em documentos arquivados em ‘Brasil: Nunca Mais digital’ (Presos, 1975), o método provoca fortes e crescentes dores em todo o corpo, especialmente nos braços, pernas, costas e pescoço, acarretando deformações na espinha, nos joelhos, nas pernas, nas mãos e nos pés, além de problemas nos ossos e nos músculos; e neurológicos devido ao estrangulamento da corrente sanguínea nos membros superiores e inferiores. Os pés e as mãos inchadas fazem com que o preso fique por um longo tempo sem andar, um dos fatores determinantes do prolongamento da incomunicabilidade do preso; até que desapareçam os vestígios da violência. Os torturadores comunicam à José que estão prontos e esperam ele falar. José declama: e agora, José? /Se você gritasse/ Se você gemesse/ Se você tocasse uma valsa vienense .../ Mas você não morre, você é duro (Andrade, 2002).

A cena seguinte é uma memória do passado de José delirante, na qual confunde uma moradora em situação de rua com uma garota de programa quando transam. José está desmaiado no chão. Capitão, ao lado dos torturadores, avalia que “assim ele não vai aguentar; ele é um único meio para chegar ao seu melhor amigo e ‘subversivo’ Pedro. Capitão ordena para que chamem um médico: “quero que ele fique outra vez em forma”. “Pra que? Pra levar para outro lugar?”. “Pra começar tudo de novo”, Capitão responde ao questionamento de um dos torturadores.

Alberto, o marido de Telma, amante de José, diz a ela sobre o desaparecimento do seu funcionário, que já não aparece há dois dias no trabalho. Telma informa ao Capitão, que em seguida se encontra com o empresário e o orienta a não comunicar à “polícia comum” sobre o desaparecimento de José, que está envolvido em “ações ideológicas e subversivas”. Logo depois, Capitão convoca Telma novamente para prestar esclarecimentos, descobrindo depois que estava sendo presa, assim como as

garotas de programa que estiveram com José e Pedro na noite em que este último desapareceu. Enquanto isso, José é alimentado e cuidado por um dos ‘policiais’. Entre trocas de diálogos sobre a obra *Alice no país das maravilhas* (1998) com José, o torturador diz não ter nada contra ele. Trata-se apenas do problema da cerca: “quem pula a cerca para bagunçar o nosso lado tem que levar porradas. Esse é o meu serviço. Eu dou porrada em quem pula a cerca. É assim que são feitos os dias e as noites”. José então interroga: “De que são feitos os dias?” (Meirelles, 1956). Que pergunta é essa?, questiona o torturador. É de uma poetisa, Cecília Meirelles:

De que são feitos os dias?
De pequenos desejos,
vagarosas saudades,
silenciosas lembranças.

Entre mágoas sombrias,
momentâneos lampejos:
vagas felicidades,
inatuais esperanças.

De loucuras, de crimes,
de pecados, de glórias
- do medo que encadeia
todas essas mudanças.

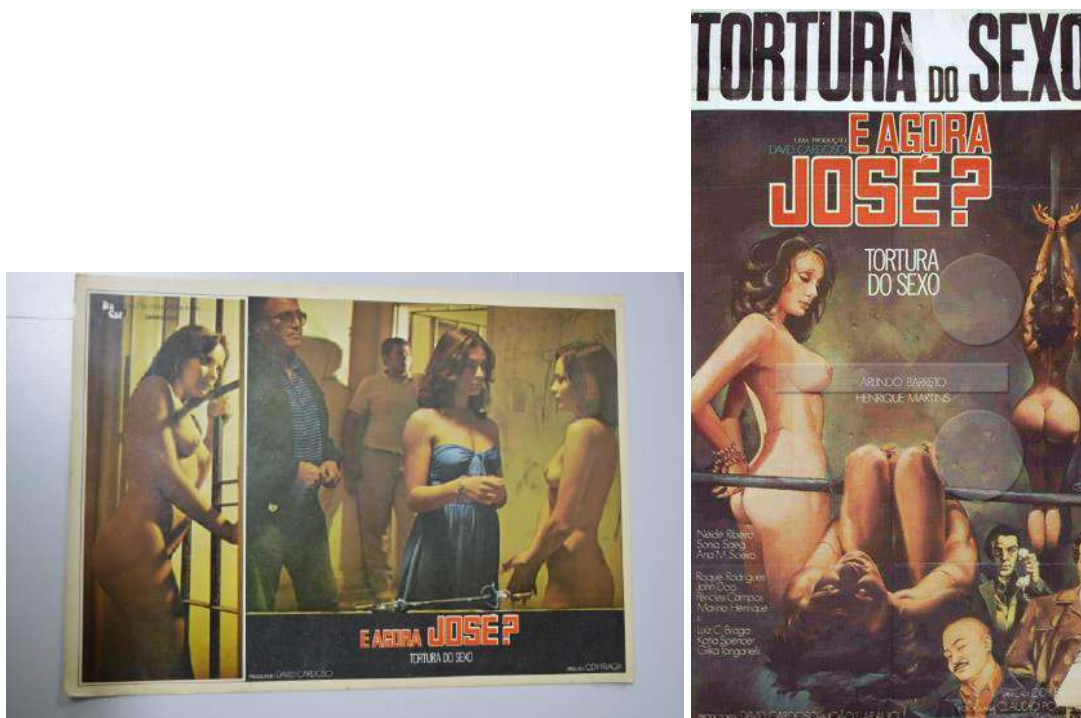
Dentro deles vivemos,
dentro deles choramos,
em duros desenlaces
e em sinistras alianças...

6.2 *Women in Prison*

Nas gavetas da mesa de José, seu patrão Alberto encontra uma carta que revela o caso entre sua esposa Telma e José. Liga para o Capitão para marcar uma conversa, pois “José não é tão inocente como parece”. Na prisão, Telma se junta à uma das prostitutas, Soninha. Ela acabara de ter suas nádegas queimadas com bitucas de cigarros. Em seguida, a prostituta Marina se junta a elas. Enquanto as duas são algemadas nuas uma do lado da outra, Marina é segurada de um lado pelas mãos por um torturador e pelo outro lado é segurada pelos pés por outro ‘policial’. Eles a balançam e um terceiro torturador desfere chutes em seu estômago. No arquivo pessoal doado à FCMS, os cartazes referentes a este filme revelam mais a sensualidade dos corpos femininos sobre a cela e em exibição ao olhar do torturador, deixando a tortura *obscena*. Na base de dados de cartazes da Cinemateca Brasileira, encontro um cartaz do filme que revela

mais os métodos da tortura, como o pau-de-arara em primeiro plano na imagem e o aprisionamento dos corpos femininos, mesmo que ainda evocando sensualidade¹⁷⁶ (Figura 55). Revela-se vestígios de sentidos do modo WIP (*Women in Prison*) (Leme, 2012)¹⁷⁷.

Figura 55: Cartazes *E agora José? Tortura do sexo*



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS e Cinemateca

Numa posição em pé, semelhante em Cristo, José cita um texto bíblico ao torturador que está sentado e olhando para cima em direção aos seus olhos:

¹⁷⁶ Conferir em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

¹⁷⁷ Caroline Gomes Leme avalia que no filme *E agora José?* a nudez masculina fica encoberta pela manipulação de luz e sombra e pelo enquadramento da câmera. Já os corpos femininos, conforme sua análise, são continuamente explorados ao estilo característico das pornochanchadas, que privilegiam a perspectiva masculina. Para a autora, a exploração da violência contra mulheres encarceradas, tangencia o gênero WIP (*Women in Prison*), subgênero fortemente misógino do chamado *cinema exploitation*, que explora situações sórdidas envolvendo corpos femininos submetidos ao confinamento. Em nota de rodapé, a autora explica que o chamado cinema ‘de exploração’ diz respeito a filmes que exploram temas e situações considerados tabus a fim de atrair o público pelo escândalo e pelas cenas chocantes, mostrando o que não é mostrado pelo cinema convencional, o *obsceno*. Seus eixos centrais são o horror, o sexo e a violência.

Tudo tem o seu tempo determinado, e todo propósito debaixo do céu tem o seu tempo: /2 Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; 3 Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar; 4 Tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantear, e tempo de dançar; 5 Tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar; 6 Tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de lançar fora; 7 Tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de calar, e tempo de falar; 8 Tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz. 9 Que proveito tem o trabalhador naquilo em que trabalha?¹⁷⁸

A cada versículo, José vai se abaixando e indo em direção ao torturador. No último versículo, José está diante dos olhos dele e o interroga: “que proveito tem o trabalhador naquilo em que trabalha?”. O torturador pergunta de quem é a autoria deste último versículo. José responde que é de Salomão. “Salomão, da rainha de Sabá e os cambau...”, diz impressionado o torturador. Depois de receber a confirmação de que Salomão é também o autor do último versículo, o torturador dispara: “mas como ele podia ser subversivo naquele tempo?”. Risos. São interrompidos pelo Capitão informando que Pedro reapareceu e convoca o torturador para acompanhá-lo, pois resolverá a situação de outra maneira. Uma carícia sobre uma das faces do rosto de José pelo torturador revela que a ‘companhia’ promoveu um certo afeto.

Pedro reapareceu ligando para a casa de José, quando notou que era uma outra pessoa que havia atendido - um dos ‘policiais’ que ficava de vigília - desligou. Ele surge novamente andando no centro da cidade. Aos badalos do sino da Igreja, senta num banco ao lado de um rapaz e lhe entrega um papel colocado no meio de uma edição da revista *Veja* e vai embora. Enquanto isso, Alberto, patrão de José e esposa de Telma, entrega à Capitão um livro vermelho, supostamente uma edição de *O Capital* (Marx, 2013) e documentos relacionados à União Nacional dos Estudantes (UNE)¹⁷⁹. Como se não soubesse, dissimulado, Capitão pergunta se José havia aparecido e como estava sua esposa Telma. José ainda não apareceu e sua esposa está bem, informa Alberto.

Capitão decide com os torturadores acirrar a tortura, pois os ‘técnicos’ do

¹⁷⁸ O texto se refere ao terceiro capítulo (Eclesiastes 3) do livro de Eclesiastes na Bíblia hebraica ou no Antigo testamento da Bíblia cristã. O livro contém discursos filosóficos de um personagem chamado 'Qoheleth', composto provavelmente entre os séculos V e II antes de cristo. Atribuem a autoria ao Rei Salomão.

¹⁷⁹ Durante a ditadura militar, a UNE existiu na clandestinidade sofrendo perseguição e repressão. A organização participava de passeatas e manifestações pedindo pela democracia, liberdade e justiça. Muitos estudantes e membros da UNE foram torturados, presos e assassinados.

governo avaliaram que estavam sendo dominados por José por declamar poemas, ser muito inteligente e refinado. As mulheres presas são levadas para cela de José, que estava sendo agredido. Elas também são agredidas pelos torturadores porque não correspondiam a ordem de ‘ajudar’ na tortura de José, um novo corredor polonês. Numa cena, Marina é colocada de bunda pra cima e em seguida o torturador movimenta um cabo de vassoura na direção, simulando um prática de tortura com a introdução de objetos no ânus. Soninha passa por sessão de eletrochoques. Na cena seguinte, como no tempo simultâneo, Pedro e seus amigos vão à casa de Alberto e pedem para que solte José e sua esposa Telma, pois estão sendo torturados. Sem sucesso, Pedro e seus amigos voltam ao lugar que estavam escondidos e são encontrados pelos ‘policiais’. “ Levem Pedro ao hospital e os outros ao necrotério”, ordena um dos ‘policiais’. José não resiste. Na última cena, Telma sai da prisão e encontra o seu marido a sua espera. Ela desfere um cuspe em seu rosto e segue seu caminho. A última tela mostra a frase de anúncio do filme, escrita no final da sinopse arquivada na FCMS, abaixo da equipe técnica (Figura 52): “ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” (Organização das Nações Unidas, 1948). No arquivo pessoal doado de David Cardoso há um pequeno recorde do jornal Notícias Populares – identificado o nome e a data em caneta da cor vermelha - divulgando o lançamento deste filme que denomina Pedro, amigo de José, como “líder terrorista” e por isso torturado pela polícia (Figura 56).

Figura 56: Pequeno recorte de jornal sobre o *E agora, José?*



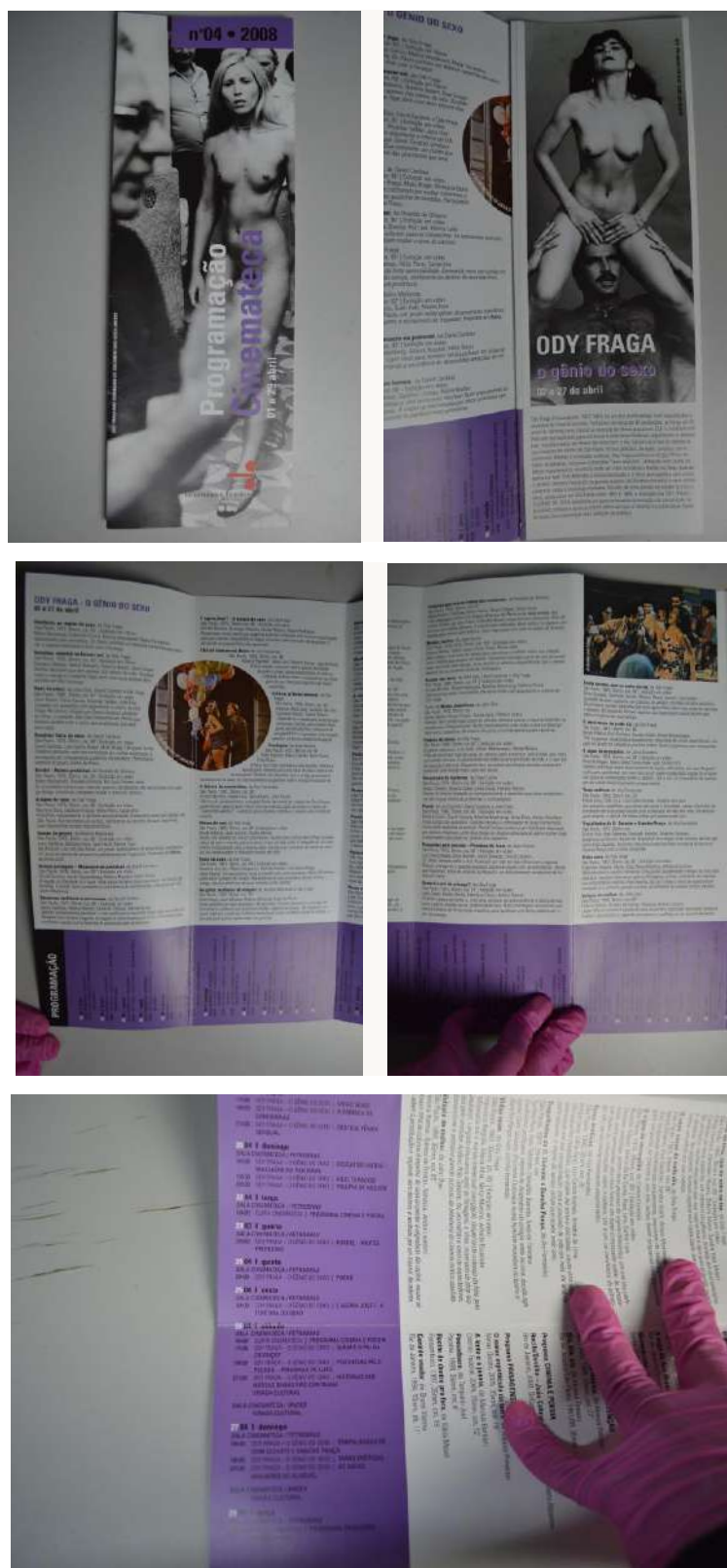
Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS e Cinemateca

No arquivo pessoal doado há também um *folder* de programação da Cinemateca em relação a uma Mostra de filmes dirigidos por Ody Fraga. O evento ocorreu em 2008, entre os dias 02 a 27 de abril. O texto de apresentação da Mostra, denominada de retrospectiva ‘Ody Fraga – o gênio do sexo’, disserta sobre a quantidade de filmes populares dirigidos e roteirizados por ele. Caracterizado por sua agilidade em alinhar e solucionar histórias, argumentos e roteiros da noite para o dia, batendo recordes de bilheteria nos cinemas do Centro de São Paulo. O texto diz ainda que o diretor e roteirista abraçava sem pudor e falsos moralismos a pornochanchada e filmes de sexo explícito, invocando em suas obras os grandes autores da literatura e seu conhecimento sobre a psicologia humana. A retrospectiva teve como intenção refletir sobre a sexualidade do brasileiro e como o seu uso nas telas do cinema e na publicidade seduzia o público. No desdobrar do *folder*, vários filmes dirigidos e roteirizados por Ody Fraga, muitos deles produzidos pela DaCar produções cinematográficas. O filme *E agora José – Tortura do Sexo* (1980) foi exibido na Sala Cinemateca Petrobrás, no dia **25/04 | Sexta**, às 20 horas (Figura 57)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Conferir para leitura em:

<https://drive.google.com/file/d/1nNgVVZxqB7trylm3W3zKHBix9A7sf0HC/view?usp=sharing>;
<https://drive.google.com/file/d/1186RmdxLrHtgwhPJ9uPsIzGk5mTwjnp5/view?usp=sharing>;
https://drive.google.com/file/d/14xBFQgaFPTUUA7ZCkdKEojaUQdIY_FFK/view?usp=sharing

Figura 57: Programação Cinemateca – Ody Fraga



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

6.3 “Por que você não fala?”

O filme *A freira e tortura* (1983) se passa na década de 1970, período de forte repressão do governo militar no Brasil; conhecido como os ‘anos de chumbo’ da ditadura. Conta a história de um policial de alto escalão, Rui, que investiga, acusa de crimes políticos e tortura a freira Joana, a qual oferece assistência social e educacional a comunidades vulneráveis. Dirigido por Ozualdo Candeias, o longa é uma adaptação da peça de teatro *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade. Para Arantes (2009), há muitas diferenças entre a peça e o filme, mas o que há em comum é a relação entre a tensão e a sedução que envolve torturador e torturada. Outro ponto em comum entre o roteiro teatral e cinematográfico é a representação de uma superioridade da vítima sobre o algoz, indo ao encontro do que Albuquerque (1987) discute especificamente sobre a peça *Milagre na cela*, mas que ambas representações optam “por desmentir a imagem do torturado como simples vítima impotente, ao mesmo tempo que não deixa de denunciar a intensa crueldade dos agentes da violência institucionalizada” (Albuquerque, 1987, p. 14). Retorno à imagem da claquete que registra em giz a gravação de uma cena do filme dirigido por Ozualdo Candeias (Figura 28).

Em análises de estudos sobre os pareceres de censores do filme, Juchem (2020) disserta que os valores morais influenciaram na interdição do filme:

[E]scrutínios às situações vivenciadas pela freira envolvendo nudez e violência, o uso constante de palavras de baixo calão, a ligação entre o aparato policial e o Esquadrão da morte, a apresentação de um regime que cometia violência contra pessoas acusadas de subversão e, por fim, atentar contra a religião católica (Juchem, 2020, p. 202).

Para Guedes (2019), os últimos anos da ditadura militar brasileira, principalmente sob a revogação do AI-5 e a aprovação da Lei da Anistia¹⁸¹ foram marcados por uma produção cinematográfica que tematizou o período mais repressor da ditadura, o que é possível evidenciar isso nos filmes *E agora José?* e *A freira e tortura*. Representando o tema da tortura e do esquadrão da morte¹⁸² do regime, Guedes (2019)

¹⁸¹ A Lei da Anistia, no Brasil, é a denominação popular dada à lei nº 6.683, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante a ditadura militar. No Brasil e no exterior foram formados comitês que reuniam filhos, mães, esposas e amigos de presos políticos para defender uma anistia ampla, geral e irrestrita a todos os brasileiros exilados no período da repressão política.

¹⁸² O Esquadrão da Morte foi uma organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo objetivo era perseguir e matar pessoas tidas como perigosas para o governo, com forte atuação na ditadura militar.

compreende que o filme *A Freira e a tortura* foi também um teste para uma suposta liberalização censória, por mesclar crítica à política e aos valores morais considerados pela censura. O filme ficou interditado por um ano. Em sua autobiografia, o produtor e ator do filme, David Cardoso, conta que o “normal era uma espera de um a dois meses para decidirem os cortes. Meu filme ficou interditado por um ano” (Cardoso, 2006, p. 265). Conforme Guedes (2019), no período que havia uma suposta abertura censória, a interdição do filme permite discutir tanto a interação entre a política e a moral quanto a “busca por sua separação nos estertores da ditadura militar brasileira” (Guedes, 2019, p. 72). Volto à imagem que fiz pelo celular de um quadro sobre este filme, quando estive no escritório de David Cardoso (Figura 7).

Tanto a peça teatral *Milagre na cela* quanto o filme *A freira e a tortura* associam suas representações ao caso da madre Maurina Borges, que dirigia um orfanato para meninas na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo (Figura 58). Ela foi presa em 25 de outubro de 1969 sob a acusação de envolvimento com militantes de esquerda. Conforme relatório do projeto ‘Brasil: Nunca Mais’, a prisão da freira ocorreu numa operação comandada pelo Delegado Fleury, que promoveu uma sequência de prisões em Ribeirão Preto, atingindo mais de quinhentas pessoas, incluindo sacerdotes e freiras (Perfil, 1985). A freira escreveu uma carta, em dezembro de 1969, para o ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, testemunhando a tortura sofrida. Oliveira (2017) destaca uma parte do documento¹⁸³. A história da madre Maurina Borges foi discutida na pesquisa de tese de Cubas (2014).

¹⁸³ Conferir em:

<https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/745/pdf>

Figura 58: madre Maurina Borges



Fonte: arquivo pessoal de madre Maurina, disponibilizado na internet

As primeiras cenas do filme *A freira e a tortura* (1983) contextualizam o cenário político da ditadura militar brasileira quando representam situações singulares da época, como a publicação de receitas de bolo e poemas nos espaços de notícias censuradas pelo governo. O poema de Bocage noticiava uma particularidade dos governos ditatoriais: a tortura. A Freira Joana procura compreender as notícias em espanhol em um rádio mal sintonizado. Seu irmão entra na cena e a adverte: “Joana, eu não falei para você que era para ouvir com fones?”. Andando pelo quarto, onde o jovem, ao fundo, mexe em equipamentos para captar ondas sonoras, a Freira questiona porque algumas estações estão mal sintonizadas. “Para dificultar as recepções. Os homens não brincam em serviço”, responde o irmão.

Indo para sala, Joana encontra seu pai sentado na poltrona, que lhe entrega um jornal: “Você que gosta de Camões e tudo mais, hoje está muito bom. As notícias devem estar de lascar”. Joana apanha o jornal e começa a ler um poema publicado no periódico:

Em sórdida masmorra aferrolhado,
De cadeias aspérrimas cingido,
Por ferozes contrários perseguido,
Por línguas impostoras criminado;

Os membros quase nus, o aspecto honrado
 Por vil boca e vil mão, roto e cuspidor,

A mãe de Joana entra na sala e interrompe anunciando que o café está pronto.

Joana retoma a leitura:

Sem ver um só mortal compadecido
 De seu funesto, rigoroso estado;
 O penetrante, o bárbaro instrumento
 De atroz, violenta, inevitável morte,
 Olhando já na mão do algoz cruento,
 Inda assim não maldiz a iníqua
 Sorte, Inda assim tem prazer, sossego, alento,
 O sábio verdadeiro, o justo, o forte (Bocage, 1765-1805).

Depois que Joana termina de recitar o poema, sua mãe diz preferir outro jornal a este, que fala de receita de salgados e de bolos. Seu pai emenda se dirigindo à freira: “Eu já falei para ela que o pior cego é aquele que não quer ver”. A mãe dispara: “olha, gente, vocês precisam ter mais respeito pelo nosso governo. Vamos tomar nosso café”.

Numa comunidade, a freira entra em uma sala com vários moradores, desde crianças a idosos, sentados ao redor de uma grande mesa. Ao cumprimentar a todos perguntando como estavam, a freira se debruça em alguns para interrogar se foi feita a lição ou para entregar alimentos para as crianças. Andando pela sala, revela-se que em uma das paredes há um quadro verde e a imagem panorâmica mostra que o espaço é uma sala de aula improvisada. Falando para si, mas em voz alta, andando ao redor da mesa, a freira enuncia: “não sei bem ainda o que seria melhor para vocês. Não saber nada ou saber só o suficiente para serem enganados pelos meios de comunicação”. Para, e em frente a um rapaz de baixa estatura, negro de cabelo *black power*, diz: “Não é mesmo, Saracura? E o esquadrão?”. O rapaz concorda e responde dizendo que ali seria difícil serem encontrados. Além de uma sala improvisada, o lugar era secreto ao grupo do ‘esquadrão’. Na rua, um grupo de policiais ronda a comunidade. O policial Rui, interpretado por David Cardoso, se aproxima da freira e dispara: “você não tem cara de professora de favela, mas a gente ainda se esbarra!”.

Num outro dia, em meio às casas de madeira, a freira é observada por Rui e mais dois rapazes ao receber um documento de Saracura: “os homens estão aí, pega o papel rápido”. Pela estrada, a freira é seguida pelos policiais que a abordam. Rui lhe dá ordem de prisão e no carro a interroga sobre o motivo pelo qual estava se envolvendo com a comunidade e qual seria a sua profissão: “seria uma subversiva que gosta de trabalhar de graça”. Ela informa que é freira; e, uma vez que, tem moradia e alimentação, pode se

dedicar a prestar serviços àquela comunidade. Se inicia o interrogatório à freira e Rui enuncia a sua dinâmica: “Eu não sei o que você fez, mas você está sabendo, não está?”. Rui pergunta o que Saracura havia colocado em sua bolsa e a Freira responde que foi a chave da escola. Não satisfeito com a resposta, e depois de ouvir da freira que eles estavam querendo intimidá-la, Rui exemplifica: “Nós estamos querendo fazer um passeio e você é nossa convidada”.

Em meio à terra de chão batido e matagais, a freira é colocada para observar ‘a caça’ de seu colega Saracura. Rui diz aos dois rapazes para tirarem dele a algema, dando-lhe ordem para correr. O detido tem uma reação como se estivesse sendo liberto. A cena que mostra Saracura ao longe correndo é composta com a entrada no quadro de Rui e seus comparsas alvejando vários tiros sem cessar, mesmo quando Saracura já havia caído morto. Uma vida que não importa.

Tanto as perguntas de Rui quanto a resposta da freira não eram medidas para conter o curso da tortura, que se inicia com interrogatório. Não se trata de motivo ou justificativa, “o interrogatório é uma ação interna à estrutura da tortura” (Scarry, 1985, p. 29). A resposta da Freira dizendo que Saracura havia lhe entregue a chave da escola assume o sentido da traição, creditando ao torturador o uso da crueldade como justificativa. A confissão do torturado é a desintegração da linguagem em um silêncio que duplica a voz do torturador, pois este toma as suas palavras. A tortura é uma interação entre voz e corpo, pois a “inflicção da dor física aguda é inevitavelmente acompanhada pelo interrogatório” (Scarry, 1985, p. 35-36)¹⁸⁴.

A delegacia em que a freira é levada representa consonâncias de instituições da metafísica do poder (Foucault, 1979): o manicômio, a Lei e a freira – apresentando esta como uma personificação da religião. Em sua cela, a freira é questionada por Rui: “O que você está aprontando por trás das obras sociais?”. Ela emenda: “Por que não investiga ou manda investigar?”. Rui retruca: “Por que você não fala?”. Tomando ar pelos pulmões, a freira diz ter direitos. E, antes de terminar a frase, Rui a manda calar a boca e decreta: “O direito sou eu”. Ao personificar a Lei, Rui desconstrói a justiça. A natureza da tortura traz onipresentes às elaborações institucionais do corpo e do Estado:

¹⁸⁴ Na tortura, o interrogatório é ação de infligir dor pelo ato verbal, cuja pergunta não busca motivos justos para que a tortura ocorra e a resposta não a isenta dela existir. Na medicina psiquiátrica, o interrogatório foi uma técnica para diagnosticar a loucura como uma verdade, pois esse dispositivo legitimou a psiquiatria como ciência e a patologização da loucura. No interrogatório, o médico assume o poder de árbitro e é ele quem decide sobre a realidade ou não da loucura sobre o paciente. Para Foucault (2006), o interrogatório e outras técnicas, como a hipnose, substituíram a ideia de descobrir a doença mental por meio de lesões nos ‘órgãos’ do corpo da medicina geral (Foucault, 1980). O interrogatório deu corpo à loucura.

a medicina e a justiça. Na delegacia, há prisioneiras e visitas de prostitutas para satisfazer o desejo dos policiais representados como animais cujas falas se resumem a risadas e grunhidos. Numa cena, um deles passam segurando o retrato do general-presidente Médici¹⁸⁵. As mulheres são as detentoras da dominação em algumas cenas eróticas, em que os homens são avaliados pelo tamanho do órgão genital, da altura – em que é preciso vestir o salto para alcançar a parceira – e da impotência (Figura 59).

Figura 59: Cenas eróticas na prisão



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

Algumas performances eróticas em *A freira e a tortura* destoam do que seria a definição da pornochanchada. As condutas sexuais não demonstram a exploração e satisfação dos desejos, sobretudo dos homens sobre as mulheres, e sim uma performance entre corpos nus que, muitas vezes, satiriza a virilidade e o poder masculino. As cenas das práticas sexuais podem ser lidas também pela dinâmica da tortura, não apenas como um apelo comercial do erotismo, compreendido com uma característica marcada dos filmes da pornochanchada. Uma das prisioneiras é representada como compulsiva sexual, recebendo visitas de alguns funcionários da repartição. Ela questiona o tamanho da genitália e toma iniciativa nas posições. Ao se demonstrar insatisfeita, surpreende o parceiro enfiando o dedo em seu ânus, causando-

¹⁸⁵ Emílio Garrastazu Médici (Bagé, 4 de dezembro de 1905 – Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1985) foi um militar e político brasileiro. Foi o 28.º Presidente do Brasil, sendo o terceiro do período da ditadura militar brasileira, entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. Ao longo do governo de Médici, a ditadura militar atingiu seu pleno auge, com controle das poucas atividades políticas toleradas. A repressão e a censura às instituições civis foram reforçadas e qualquer manifestação de opinião contrário ao sistema, foram proibidas. Foi um período marcado pelo uso sistemático de meios violentos de repressão como a tortura e o assassinato. Seu período na presidência ficou conhecido historicamente como ‘Anos de Chumbo’.

lhe dor; simula um golpe de pernas sobre o pescoço e sufocamento nele ao se posicionar para receber sexo oral (Figura 60).

Figura 60: ‘Sexo violento’ na prisão



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

O estupro é utilizado na prática da tortura e, no filme, a freira passa por três situações fracassadas. Rui leva a religiosa para um galpão rodeado pelos cantos por adereços e fantasias de carnaval: “O dono desse lugar era bom de samba, mas mijou

fora do penico”. Ele tira a roupa e se aproxima da Freira, que mantém o corpo firme e rígido. Ela lembra que ele é casado. “Sou casado, mas não sou capado. Se você não abrir sua boquinha, vai se dar mal. Você já viu homem pelado?”. A freira se mantém rígida, olhando fixo para o horizonte, enquanto ouve apenas a ordem de Rui: “Olha! O nome do apito chama anjo, porra. Se bem que hoje ele está a fim de me dar vexame”. O policial não teve ereção: “Além de reiterar certo ‘topos’ de masculinidade, subverte as comédias eróticas do período” (Oliveira, 2017, p. 52) (Figura 61). Em outro momento, Rui pede para um dos carcereiros colocar a prisioneira insaciável na mesma cela da Freira para “dar um trato nela”. A prisioneira resiste dizendo não gostar de mulher. Mesmo assim, ela foi lançada a contragosto para a cela da freira. Elas conversam sobre o motivo de estarem ali e nada acontece.

Rui ameaça outra vez: “se você não abrir a boca, vou chamar o taradão”. O policial se refere ao personagem negro de alta estatura com uma deficiência mental, indiciada pela forma como se expressa oralmente. O personagem também é caracterizado como compulsivo sexual. Entre as grades de aço da porta da cela, Rui a interroga novamente: “Diga o que você sabe”. A Freira lhe dirige: “Eu só sei que você se esforça para me intimidar”. Pouco depois, sentada ao chão, ela nota uma enorme sombra se aproximando. O rapaz tenta lhe agarrar e a freira lhe pede calma e o convida para conversar, apresentando-se como freira. O rapaz lembra da sua infância e de uma freira no orfanato que o tratava como um filho. Ele convoca: “você não quer ser minha mãe?” Joana diz não ser mãe de ninguém, mas se mostra empática à conversa do rapaz e o estupro não se concretiza.

As cenas de tortura que se dariam pelo estupro estão *fora de cena* dada a algumas condutas femininas que se apropriam e reverterem o poder fálico restrito a uma virilidade masculina e predadora, que fracassa e são parodiadas nas performances eróticas do filme. O poder fálico da virilidade de Rui e do rapaz compulsivo sexual se desloca para a rigidez resistente do corpo e da abertura ao diálogo da freira. Nesta dinâmica, ela retoma o seu corpo e a sua voz.

Figura 61: Diante do estupro, Joana se mantém firme e Rui fica impotente



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

6.4 Entre a dor e o prazer: a suspensão do mundo

“De repente nesses dias começam a desaparecer pessoas, desaparece-se, desaparece-se nesses dias/ As flores olham as cenas e não compreendem /Indagam dos pássaros, que emudecem e as janelas das casas mal podem veem no que creem” (Sant’anna, 1980). A freira lê ao contrário e no tempo presente o poema escrito em carvão na sua cela – o carvão como vestígio dos corpos sufocados e pulverizados pela queima deste mineral. No entanto, é interrompida por Rui: “Eu vim aqui para você falar. Agora, se não quiser falar, vou fazer com você como fizeram com aquela universitária. Você conhece o caso, né?”. “Claro, quem não conhece...”, responde a freira, logo interdita por Rui: “Quem não conhece porra nenhuma, qual subversivo que não conhece. Isso sim”. O diálogo parece enunciar algum fato ocorrido na época.

Rui conclui que a freira não falará nada e por isso dará início a outra fase de intimidação e tortura, levando-a vendada a um galpão abandonado. Acende a luz de uma sala e a posiciona ao centro, retirando a venda (Figura 62).

Figura 62: Rui leva a freira vendada para um galpão abandonado



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

Rui começa a interrogá-la novamente. Ela diz que é professora. “Igualzinho aos outros, né?”, dispara o policial. Nas interrogações seguintes, sua única resposta passou a ser a frase: “Eu sou uma freira”. Rui pede para que os torturadores comecem a executar aquilo que deve ser feito. Eles se aproximam dela. De um lado, um apresenta um aparelho de som. Rui – com apenas sua voz em cena – explica: “Isso é para abafar os seus gritos”. Do outro lado, outro capanga mostra um alicate: “Isso é para puxar seu clitóris”. “Você não vai falar mesmo, né?”, “Eu sou freira” (Figura 63). Com a câmera focada nas expressões faciais de Rui, *obscenamente*, as vozes dos torturadores e da freira enunciam que estão lhe tirando a roupa. Um close em suas mãos amarradas e, na sequência, fios elétricos enrolados no chão.

Figura 63: Policiais intimidam a freira mostrando aparelhos para infligir dor



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

Na cena seguinte, a Freira aparece nua e Rui coloca uma coroa de fios elétricos em sua cabeça, fazendo referência ao Cristo crucificado e ao método denominado crucificação, que consiste em pendurar a vítima pelas mãos ou pelos pés amarrados em ganchos presos no teto ou nas escadas, deixando-a pendurada e aplicando choques elétricos, palmatória e outras torturas, de acordo com o documento da Comissão de Justiça e Paz (Presos, 1975). Inesperadamente, por trás dela, ele tira a coroa de fios. Sentindo um certo alívio, Joana é surpreendida com um golpe conhecido como ‘telefone’¹⁸⁶. Em um ‘corte seco’, a cena seguinte mostra os torturadores e Rui afogando a freira num rio, submergindo e emergindo sua cabeça na água, em risos de diversão (Figura 64).

Conforme testemunhos de presos políticos pela ditadura, em documento da Comissão de Justiça e Paz (Presos, 1975), as ‘salas de interrogatório’ geralmente são revestidas com material isolante para evitar que os gritos dos torturados se propaguem e cheguem ao conhecimento da vizinhança. No caso do filme, demonstrou-se o uso de aparelhos de som para abafar os gritos. No entanto, o filme representa outra característica dos espaços da tortura: fios elétricos espalhados pelo chão. Nas salas também encontravam cavaletes, cordas, ripas de madeira e mangueiras de borracha, todos os instrumentos usados para a tortura. O lugar em que a freira foi levada e a sala onde foi torturada não é apenas um espaço qualquer, onde se encontram os instrumentos para bater, queimar ou produzir choque elétrico. Para Scarry (1985), é a conversão em

¹⁸⁶ Forma de tortura em que consiste em dar tapas, com a mão em forma de concha, contra o ouvido do torturado. A técnica era tão brutal que podia romper os tímpanos do acusado e provocar surdez permanente (Presos, 1975).

uma das armas, também um agente de dor, afinal, segundo ela “todos os aspectos da estrutura básica – paredes, teto, janelas, portas – passam por essa conversão” (Scarry, 1985, p. 40). Assim como os instrumentos utilizados para a tortura são convertidos em ferramentas para infligir dor: o aparelho de som, o alicate, os fios de eletricidade e o significado do telefone são nomeados em associação a atos de tortura. A sala é a representação do desfazer do mundo, porque o desfazer da civilização, segundo Scarry, requer inevitavelmente um retorno e mutilação do doméstico. O galpão, a sala e as ferramentas se transformam na objetificação da dor sob a insígnia do poder.

O gerador elétrico, os chicotes e as bengalas, os punhos do torturador, as paredes, as portas, o prisioneiro, a sexualidade, as questões do torturador, a instituição da medicina, o prisioneiro, os gritos, sua esposa e filhos, o telefone, a cadeira, um julgamento, um submarino, os tímpanos do prisioneiro – tudo isso e muito mais, tudo humano e desumano, que seja fisicamente ou verbalmente, real ou alusivamente presente, tornar-se parte do reino saturado de armamento, armamento que pode se referir igualmente a dor ou poder (Scarry, 1985, p. 56).

A civilização serve para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens em si. Ela controla um perigoso prazer que o indivíduo tem em agredir o outro ao “enfraquecê-lo, desarmá-lo e vigiá-lo por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada” (Freud, 2010, p. 60). A tortura quebra todos os vínculos civilizatórios e faz emergir o prazer em agredir engendrado pelo poder e personificado na figura do torturador.

Figura 64: Joana submetida à coroa de fios elétrico, ‘telefone’ e afogamento



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

No dia seguinte, a freira é levada novamente vendada para uma outra construção em ruínas. Da parte superior do galpão, tendo ao fundo trilhos de trem, Rui entende que

a freira não tem mais nada para falar e por isso, “do jeito que as coisas estão, não tem mais jeito”. Enquanto Rui, com expressão desolada e triste, sobe os degraus com uma espingarda em *close*; *fora de cena* é possível ouvir o choro da freira. Na sequência, ela se encontra sentada no chão; é levantada pelos capangas que a ameaçam jogá-la sobre os trilhos com o trem passando no horizonte. Mostram-lhe o cassete e insinuem violentá-la se não falar. Joana chora muito. Rui entra na cena e resgata a freira das mãos dos rapazes.

Rui: Eu acho que você não tem mais nada para dizer, ou você é dura na queda.

Freira: Você está gostando da sua vítima.

Rui: Como pude fazer isso com você?

Freira: Para você ver o que o sistema faz com a gente.

Rui começa a beijá-la. Aos poucos, a freira começa a ceder às carícias do seu torturador. Em outro dia, Rui aparece na delegacia. Deixa sua arma com um dos funcionários, pedindo para ter cuidado. Entre ruídos e risadas, o funcionário parece ter tido uma ideia. Pega a arma e aos sussurros arquiteta o plano com o outro funcionário que havia se desentendido com Rui. Enquanto isso, o policial entra na cela da freira. Eles conversam sobre o ocorrido no dia anterior:

Rui: Você está envergonhada ou arrependida?

Freira: Nem uma coisa nem outra.

Rui: Não sei como fui perder a cabeça.

Freira: Eu também perdi.

Rui: Foi falta de opção, talvez.

Freira: Eu andei pensando, não foi falta de opção. Sabe o que eu acho? É que no fundo, eu também estava querendo. Se é irônico, cruel, ou dramático mesmo, é que eu também gostei.

O diálogo é interrompido por um dos funcionários da delegacia e pelo prisioneiro compulsivo sexual, que esteve na cela para estuprar a Freira. Eles apontam a arma de Rui sobre o próprio dono. Ambos pareciam querer se vingar, um pelo desentendimento e outro pelo fato de Rui ter se envolvido com a pessoa que passou a ser vista como uma mãe para o prisioneiro. Na arma, não havia bala. Rapidamente, Rui empunha o revólver que trazia consigo e desfere alguns tiros no prisioneiro, o que não o impediu de entrar na cela para desferir alguns golpes de faca sobre o corpo do policial. A freira tentou conter, mas não conseguiu evitar a tragédia.

No desenlace do filme, a tortura passa a se configurar como um desejo.

Interpreto como uma prática sadomasoquista, que pela via da sexualidade revela a interação entre a impulsão do amor e a impulsão da destruição. Para Freud, o domínio do mundo e da evolução cultural se dá pela partilha do instinto da destruição *Thanatus* com o instinto do amor *Eros*: “[e]la nos apresenta a luta entre Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada” (Freud, 2010, p. 58). Perturba-se a relação entre dor e prazer construídas no ocidente como sentimentos opostos na obscenidade das práticas sexuais, como revela a filosofia do Marquês de Sade¹⁸⁷.

Passo a ler o personagem Rui como um sádico, cuja prática converte toda a arquitetura do poder disciplinar em configurações do desejo¹⁸⁸. Em *História da Loucura* (2005), Foucault chama atenção ao nascimento do sadismo que se dá *no e do* internamento: “toda a obra de Sade está ordenada pelas imagens da Fortaleza, da Cela, do Subterrâneo, do Convento, da Ilha inacessível que constituem como o lugar natural ao desatino” (p. 395). Já Preciado (2020) argumenta que as obras de Sade revelam a economia libidinal que opera no confinamento institucional da prisão, do hospital e da fábrica: “controle e restrição corporal, submissão, exibicionismo e *voyeurismo* eram, na realidade, as técnicas de subjetivação sexual próprias do regime disciplinar” (p. 132). Em *A Freira e a Tortura* ocorre algo semelhante à literatura sadiana, uma erotização dos símbolos do poder difuso, reclusão carcerária e restrição corporal que aparecem com as instituições disciplinares. É possível pensar também que o interrogatório como

¹⁸⁷ Ao interpretar o pensamento de Sahlins (2004), Pires (2008) destaca o pensamento deste autor no que diz respeito à sociedade e o comportamento humano em relação às dores e aos prazeres. Na história ocidental, tudo se reduziu a um movimento na vida em que os homens vão em direção às coisas que os fazem se sentirem bem e para longe das que os causam mal. Nesse sentido, dor e prazer são emoções e termos opostos, pois busca-se o prazer e foge da dor. No entanto, a filosofia de Sade traria para a história da literatura e do Iluminismo o cruzamento dessas duas emoções como práticas sexuais, pensadas ambivalentemente como monstrosidade e/ou transgressão. Conforme Grané Diniz (2018), ao longo do século XX, Sade teria passado de prisioneiro a paciente, de paciente a revolucionário e, enfim, de revolucionário a cânone, passando a ser admirado como obra de arte. Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, foi um nobre, político revolucionário, filósofo e escritor francês famoso por sua sexualidade libertina. Suas obras incluem romances, contos, peças, diálogos e tratados políticos. As palavras *sadismo* e *sádico* são derivadas em referência às obras de ficção que ele escreveu, que retratavam vários atos de crueldade sexual. Trata-se de uma personalidade controversa. Conforme Pires (2008), ele pode ser entendido como um inimigo da moral repressora do antigo regime, mas, simultaneamente, é o elaborador de uma obra que retira da desigualdade e das piores monstrosidades e torturas seu gozo maior.

¹⁸⁸ O sadismo é entendido de forma geral como gosto pelo sofrimento físico ou psicológico dos outros. Por sadismo sexual, entende-se uma junção entre este gosto e o desejo ou excitação eróticos. Esta união não é necessariamente vista como doentia, é tida antes como uma preferência sexual.

ação de inflingir dor na tortura se converta em confissão, colocando o sexo em discurso (Foucault, 1977).

A partir dos personagens principais, enuncia-se também o emparelhamento da cela penitenciária ao exame da consciência presente no isolamento religioso. Assim, ressoa a moral cristã, que de acordo com Vainfas (1986), desde os tempos dos apóstolos e diante de diversas manifestações morais ao longo da história, a recusa ao prazer foi um traço unificante presente nas reflexões e éticas morais fundamentadas no cristianismo, que supõe o “prazer como um mal em si mesmo e também como obstáculo à salvação eterna” (p. 81). O autor analisa que esta renúncia foi amenizada na emergência do casamento, cujos cônjuges passaram a ter suas práticas do prazer vigiadas e disciplinadas pela Igreja e pelo Estado por meio da confissão. No entanto, a castidade e devoção do amor apenas à união de Cristo e a Igreja perdura sobre os eclesiásticos. Interessante destacar que, para se manter casto, a tortura (flagelo) sobre si mesmo era uma prática comum entre os monges. Na personificação da freira no filme, os sentidos como virgindade, pureza e salvação são mobilizados. Tais forças são *dessacralizadas* como técnicas de purificação em direção às formas disciplinadoras do corpo. O tom erótico por meio das sexualidades representadas no filme pode revelar expressões e nexos de “poder e discurso que repete e parodia os gestos discursivos do poder” (Butler, 2019, p. 372).

O erotismo pode ser interpretado também como uma dança que se dá entre o interdito e a transgressão, que segundo Bataille (2020), se constitui a sensibilidade religiosa, “que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (Bataille, 2020, p. 62). Este autor compreende que a história das religiões não trouxe fortemente à consciência a consideração do sadismo. No entanto, a filosofia sádica permitiu considerar nos fatos religiosos algo além de uma “inexplicável bizarrice: são os instintos sexuais a que Sade deu seu nome que acabam por tornar compreensíveis os horrores sacrificiais [...]” (Bataille, 2020, p. 210). Nesse sentido, ao longo da modernidade ocidental europeia, as obras que ameaçavam a religião, o Estado ou a boa moral foram proibidos, considerados *obscenos*. As sátiras anticlericais eram temas frequentes na literatura europeia moderna e pornográfica, que ganhavam expressiva popularidade em tempos de transição/perturbações de dada ordem política (Hunt, 1999). Uma dinâmica que continua passando pelos espaços temporais.

No arquivo pessoal de David Cardoso doado a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), encontro um negativo de foto de uma mulher seminua com o

hábito, ao lado de um dos personagens de David Cardoso. Um pôster do filme *Pornô!* (1981) revela o negativo como a sequência do ensaio fotográfico para a publicidade. *Pornô!* se constitui em três episódios. Num deles, *O prazer da virtude*, David Cardoso atua e dirige a história de um fetichista e obcecado por hábitos religiosos (Figura 65).

Figura 65: Negativo, cartaz do filme e fetiche por hábitos religiosos



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Deleuze (2009) faz uma análise dos escritos do filósofo Marquês de Sade e do jornalista Leopold Von Sacher-Masoch discutindo que o sádico se constitui em uma possessão instituída e o masoquista é pensado em termos de uma aliança contratada. “A possessão é a loucura própria do sadismo; o pacto, a do masoquismo” (Deleuze, 2009, p. 19).

No fim, ao convergir a tortura em desejo entre torturador e torturada, a freira subverte a moral cristã e toma a posição de uma masoquista cuja prática se refere a um ato de denegação, diferente do sádico, marcado pelo desejo da negação (destruição). “[n]ão se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia” (Deleuze, 2009, p. 29-30). Em termos de prática sexual, o masoquismo, segundo Deleuze, suspende o desejo restrito à norma pênis/vagina, ampliando em espaço e tempo e, neste caso, na suspensão performática da tortura.

No filme, compreender a virada da freira – de torturada à masoquista – pode corresponder a um poder que é ficcional e por isso fracassa, pois a voz autoritária passa a ser consentida, pactuada pela masoquista. A voz da freira que passa a se expressar por

meio do torturador é a da ordem: “[é] a vítima que fala através do carrasco, sem comedimento” (Deleuze, 2009, p. 20); “[o] dominador se submete ao desejo de submissão do submisso” (Pires, 2008, p. 15). A resistência à tortura da freira trouxe pelo impulso instintivo do amor o equilíbrio do desejo de destruição do mundo. O masoquismo revelado de Joana bloqueia o desejo de destruição do mundo em Rui, restabelecendo um pacto que se dá pela denegação, suspensa na fantasia:

[U]m ponto de partida de uma operação que não consiste em negar nem mesmo destruir, mas, sobretudo, em contestar a fundamentação do que é, em afetar o que é com uma espécie de suspensão e neutralização capazes de nos abrir, para além do que é dado, uma nova perspectiva não dada” (Deleuze, 2009, p. 28).

De maneira paradoxal, no instante que há um processo de esvaziamento de si emerge uma espécie de ascensão por meio da denegação. Ao analisar a obra *História de O* (Réage, 1954-197), Sontag (1987) interpreta o masoquismo da personagem principal do livro em uma progressão simultânea da sua própria extinção como ser humano à sua satisfação como ser sexual:

É difícil imaginar como alguém poderia afirmar se existe ou não, de modo real ou empírico, qualquer coisa na ‘natureza’ ou na consciência humana que suporte essa divisão. Mas parece compreensível que a possibilidade sempre perseguiu o homem, por mais acostumado que esteja a execrar tal cisão (Sontag, 1987, p. 22).

Jack Halbertam (2020) defende um feminismo marginal que fala a linguagem da autodestruição, do masoquismo, a fim de mobilizar o desejo de ser mulher associado à subjugação e ao sacrifício. Um modo de feminilidade que se autodestrói, e, ao fazer isso, demole o edifício da regra colonial. A masoquista concilia a tensão entre prazer e morte, amarra sua espiral de dor e ferida e se recusa a aderir; “recusa-se a se fortalecer contra o conhecimento de morte e estar morrendo, e busca como alternativa não ter qualquer tempo, um corpo suspenso no tempo, no espaço e no desejo (p. 198).

A cena final do filme é a passagem do enterro de Rui a uma cena onírica em que a freira, vestida com o hábito, caminha pelo campo e encontra uma farda na terra cavada para o enterro do policial. Ela olha para o lado e encontra Rui nu, despido da Lei. A freira também se despe do símbolo da Igreja jogando o hábito junto a farda na terra. Os dois saem correndo nus pelo campo.

Sontag (1987) propõe pensar as similitudes entre pornografia – mais

especificamente a prática masoquista com a religião –, tornando possível fazer considerações a esta representação da tortura que se desloca para o desejo no filme. As semelhanças se dão porque são entendidas como rituais que testam a fé de alguém por meio de uma disciplina ascética, segundo a moral cristã; ou seja, a renúncia de si como “recusa daquilo que era visto como um grande mal: o prazer” (Vainfas, 1985, p. 84). Na condição de ser forçada (tortura) ou desejada (pela fé ou pela prática sadomasoquista) a renunciar da liberdade, servindo à vontade de um ente mais poderoso e/ou autoritário, o desfazer de si assume um impulso de um refazer.

A cena em que Rui e a Joana se libertam das autoridades que se submetem pode ser pensada como uma via disruptiva comentada por Sontag (1987) em relação às práticas semelhantes que se convergem a um imperativo do poder eclesiástico. “A busca de um novo modo de discurso, no nível mais sério, ardente e entusiástico, evitando a encapsulação religiosa, é uma das tarefas primordiais do pensamento futuro” (Sontag, 1987, p. 31).

6.5 Tratamento degradante passando... A passagem do trem para a infância

No último dia da Mostra dos 60 anos de carreira de David Cardoso, realizado no dia 23 de outubro de 2022, foi exibido o filme *Sem defesa* (2015), sua última produção na qual dirigiu. Como anunciado durante os dias anteriores por David Cardoso, este dia seria o que viria mais gente, inclusive pessoas que atuaram no filme. Realmente aconteceu. Um grupo maior de amigos próximos, familiares e atores. Seus filhos que atuaram no filme não compareceram. Já no início, há uma mensagem que a história é baseada em alguns fatos reais. A indiscernibilidade entre o real e o ficcional tem o início com a alternância de cenas entre uma comunidade do Rio de Janeiro ao som de um funk e ao som de uma polca paraguaia com cenas panorâmicas sobre a cidade interiorana de Maracaju (MS). Enquanto a câmera passeia entre becos e vielas de uma comunidade carioca a fim de encontrar um grupo que arquitetava sequestrar um famoso advogado numa cidade de Mato Grosso do Sul, o advogado Luís, interpretado por David Cardoso, explica as razões por que voltou para Maracaju quando questionado pelo seu filho no carro, durante o caminho para deixá-lo na escola e sua esposa em outra escola na qual trabalhava como professora. O advogado explica que esta é uma pergunta que sempre o faz a si mesmo e diz ter conhecido muita gente famosa no eixo Rio-São Paulo; ter sido advogado de Pelé, Carlos Alberto de Nóbrega e Agnaldo Rayol, mas ficou com

saudades de voltar a sentir a tranquilidade de uma cidade pequena em detrimento às violências nas metrópoles. Entre o real e a ficção, David Cardoso conclui o curso de Direito, cuja certidão de matrícula do 1º ano compõe o arquivo doado. Volto à (Figura 03). Estimulado pela esposa a contar o verdadeiro motivo, o advogado diz ao filho que foi porque sua mulher anterior havia sido vítima de furto seguido de morte em São Paulo.

Num salto no tempo de seis meses depois, o advogado traça o mesmo caminho de carro com seu filho mais novo e a esposa; e é surpreendido pelo grupo que havia planejado seu sequestro. Luís saca uma arma para defender sua família e durante a troca de tiros é atingido nas costas. O advogado fica parálítico. A narrativa documental-ficcional é intercalada entre depoimentos de políticos e desembargadores sobre a redução da maioria penal e porte de armas; e a dificuldade do advogado Luís aceitar sua nova condição de vida, que o deixou encamado, sem vontade de andar numa cadeira de rodas ou de muletas, ainda plastificadas e encostadas no canto do quarto. Como uma ressonância dialógica com o filme *Corpo e Alma de Mulher* (1983), discutido no capítulo 4, agora é David Cardoso que ocupa a posição da personagem de Tássia Camargo, sentindo a mesma perda da vontade de viver dada a condição parálítica do corpo. Fora da cena social da cidade, é o seu filho mais novo que traz à memória de um passado de dias felizes com seu pai.

Como forma de reanimar Luís, o filho mais velho contrata o enfermeiro Antônio para cuidar do advogado. Diferente da enfermeira Laura em *Corpo e Alma de Mulher*, destinada a cuidar e sub-repticiamente estimular a eutanásia, Antônio, *obscenamente*, praticava um tratamento cruel e degradante com Luís, fazendo-lhe dar dinheiro e intimidando-o a ficar quieto para que nada acontecesse com seus familiares. Entre cenas reais de maus tratos a idosos e a pessoas com deficiências físicas por cuidadores e parentes exibidas em programas de televisão, o advogado Luís era espancado e chantageado pelo enfermeiro Antônio. Mas Luís resolve acabar com aquele tratamento torturante, rasteja pelo chão em direção ao armário do quarto e pega uma espingarda. De tocaia, coberto pelos lençóis da cama, o advogado espera Antônio vir em sua direção em mais um dia de trabalho e dispara um tiro em seu peito. Na cena seguinte, Odilon de Oliveira, magistrado na época¹⁸⁹, depõe que aquela cena não deve acontecer: “este não é

¹⁸⁹ Odilon de Oliveira foi juiz federal de 1987 até 2017. Tornou-se internacionalmente conhecido por sua atuação no combate ao crime organizado, sobretudo na região de fronteira do Brasil com o Paraguai. Foi alvo de inúmeras ameaças de morte e passou a viver sob forte escolta de policiais federais 24 horas por

o caminho certo”, depois de demonstrar por meio de objetos em miniaturas em que coloca uma arma num dos lados da balança da justiça, desequilibrando-a. “O sistema penal tem que mudar; a legislação tem que mudar; a mentalidade do ser humano que é aplicador da Lei tem que mudar”, diz.

Na última cena, o Cristo Redentor ao fundo ilustra uma mensagem de que é possível um Brasil melhor por meio da presença da Justiça, da cultura, da educação, do respeito e do amor entre as pessoas. Após a exibição do filme, David Cardoso pergunta se alguém gostaria de falar algo. “Eu gostaria”, levanta um delegado que interpreta a si mesmo no filme. “É pela educação!”, reforça e destaca.

Na entrada da (re)exposição do arquivo pessoal doado à FCMS durante a celebração dos 60 anos de carreira de David Cardoso, o visitante se depara de início com um *banner* do seu último filme, com o Cristo Redentor ao fundo e uma cadeira de diretor com escrito em branco no encosto em tecido: David Cardoso. Em cada lado da cadeira, um refletor e um projetor antigos. Tanto o *banner* e a cadeira têm o vermelho como a cor mais potente. Denota uma ambiguidade entre o sentido de uma cor quente da violência e da obscenidade, uma continuação da cor das pimentas, símbolo que se encontram na capa de sua autobiografia e na fachada da Sala David Cardoso, que mesmo desativada ainda permanece no espaço (Figura 66).

dia. Foi titular da única vara especializada em crimes financeiros e de lavagem de dinheiro de Mato Grosso do Sul, a 3ª Vara Federal de Campo Grande, até outubro de 2017, quando pediu aposentadoria por tempo de contribuição para concorrer a cargos políticos. Mesmo após sua aposentadoria tem necessidade de ter escolta de policiais armados em tempo integral, pelo enorme volume de ameaças sofridas, durante o combate ao narcotráfico e ao crime organizado, por determinação do Conselho Nacional de Justiça.

Figura 66: Cadeira de diretor e o último filme *Sem defesa*



Fonte: Exposição 60 anos de carreira de David Cardoso (2022) – MIS-FCMS

Nas primeiras páginas da autobiografia (Cardoso, 2006), um roteiro denominado ‘O filme na Estação’ conta a história do menino adolescente Darcy. Ela se passa na cidade interiorana de Maracaju, nos anos de 1954. Darcy espera na Estação Noroeste o trem vindo de Ponta Porã para comprar as revistas de cinema *Cinelândia* e *Filmelândia*. Encontra um amigo que esperava a chegada do filme *Mogambo* (1953), que seria exibido no Clube Noroeste. Darcy se empolga por já ter assistido ao filme em São Paulo e gostado muito, se prontificando a ajudar Jair na sessão que ocorreria no início da noite. Mas uma tempestade espantou o público, menos Darcy que foi o único corajoso a enfrentar a chuva. Por falta de público devido a tempestade, a sessão seria cancelada. Com esse argumento, Jair pagaria uma pequena multa e devolveria o filme no outro dia. Para não ter prejuízo, era necessário pelos menos um público de 40 pessoas. Garoando, Darcy saiu pelas ruas batendo palmas nas casas e fazendo propaganda da sessão e do filme. Conseguiu encorajar apenas quadro colegas. A sessão seria cancelada. Darcy

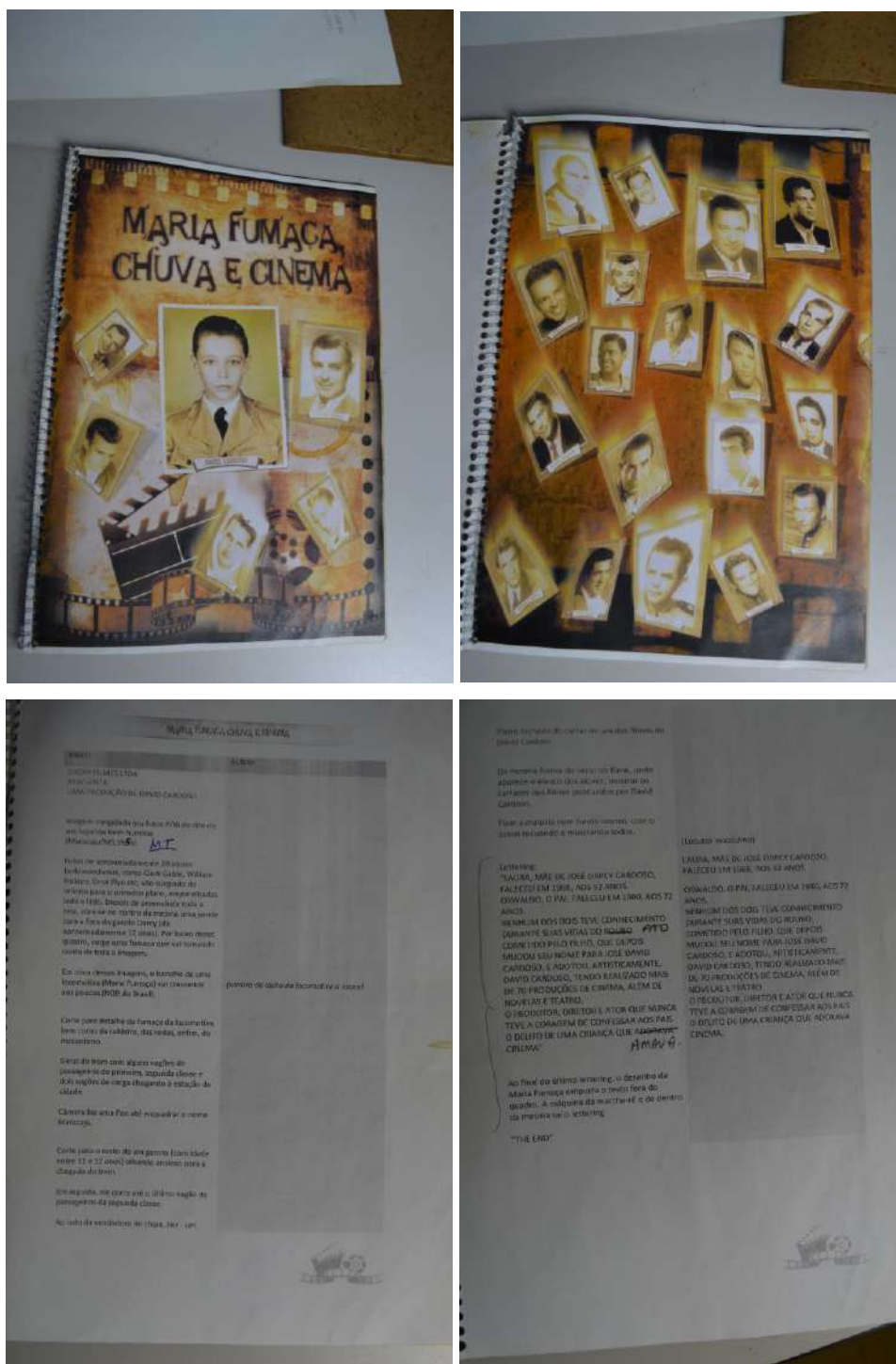
tenta sobrevivê-la: “Jair, se uma pessoa pagar a diferença de 35 ingressos, você exhibe o filme?” E quem é o louco?, interroga Jair. Darcy pede 10 minutos e vai até sua casa, silenciosamente sem ninguém perceber, vai até uma escrivaninha, apanha um maço de dinheiro e conta preocupado em ser pego. Volta ao clube. Darcy entrega a quantia para Jair, que fica desconfiado. Mas dá início à sessão.

No arquivo pessoal doado, esta mesma história é contada num roteiro denominado ‘Maria Fumaça, Chuva e Cinema’ (Figura 67)¹⁹⁰. Na capa do roteiro, um retrato de David Cardoso quando criança rodeado por retratos de atores hollywoodianos e que atuam em *Mogambo*, como Clark Gable e outros galãs da música e do cinema internacional, como Frank Sinatra, James Dean e Paul Newman. Na contracapa há a continuação de mais retratos: Yul Brynner, Tony Curtis, William Holden, Victor Mature.... Nas páginas seguintes, há mais cenas detalhadas e há correções à caneta e a lápis no ano do ocorrido (de 1954 para um ano depois, 1955) e nos diálogos do roteiro impresso. Há também mudanças em alguns termos, o que se denominava como ‘roubo’ a ação realizada por Darcy para pagar a sessão, passou a ser ‘ato’, conforme indica o risco na palavra ‘roubo’ e ao lado o escrito ‘ato’ a lápis, última página do roteiro. Na sequência do texto: “o produtor, diretor e ator nunca teve coragem de confessar aos pais o delito de uma criança que adorava cinema” tem a palavra ‘adorava’ riscada e substituída abaixo dela pela palavra escrita ‘amava’. “Ao final do último *lettering*, o desenho da Maria Fumaça empurra o texto fora do quadro. A máquina dá marcha-ré e de dentro dela sai o *lettering*: THE END”.

¹⁹⁰ Conferir para leitura em:

https://drive.google.com/file/d/1ZhQ7JpTEN3cj3uggqt6V9g5iWYqNsa_w/view?usp=sharing e https://drive.google.com/file/d/1by_6ODNOS6Ur7SGiQSIPL8KsWe498UMZ/view?usp=sharing

Figura 67: roteiro Maria Fumaça, Chuva e Cinema



Fonte: Arquivo David Cardoso – MIS-FCMS

Considerações finais

A primeira impressão sobre os estudos que se propõem a analisar biografias e/ou arquivos pessoais de um sujeito de pesquisa transita sobre juízos de valor sobre tal sujeito, ficamos entre um herói ou anti-herói; uma história digna de reconhecimento ou de crítica. O esforço é de nos movimentarmos em direção a uma compreensão de que todo relato de uma história de vida em diferentes materialidades é expressão de uma coletividade, possível de nos fazer compreender os fenômenos socioculturais e históricos, e os quais se constituem de maneira dialógica - perturbada e tensa - de discursos e julgamentos de outrem, conforme entende Bakhtin (1990). Uma narrativa de história de vida se entrelaça por meio de interações de histórias e valores de outros, ora se aproximam ora de distanciam; entre a subjetividade e a intersubjetividade. Percebemos as vontades, os desejos e as contradições individuais imersas numa polifonia ou num plurilinguíssimo social. E por isso, considerações estilísticas e tendências de autoria tornam-se mais relevantes quando se observa nelas, forma e conteúdo, os fenômenos sociais e uma polifonia.

Transitei por um fenômeno social que emerge ao longo do tempo e espaços diversos a partir de um sistema de funcionamento que alinham a obscenidade, a cultura popular e os meios de comunicação, os quais mobilizam a aura autoral e emergem personalidades controversas que transitam entre baixa/alta cultura, a virtude/repugnância, a cena pública e o obsceno, e por isso nos possibilitam a pensar sobre o mal-estar da sociedade a partir deles, por meio de suas obras e de outras vozes que os atravessam. Fiz isso a partir das memórias que cercaram a ativação do arquivo pessoal do ator, produtor e cineasta David Cardoso, um dos expoentes do fenômeno social da pornochanchada, no intuito de discutir as intersecções e fronteiras sobre o saber (Razão/Cultura), a sexualidade e a política que emergem na ditadura militar e coadunam com os anos de ouro da pornochanchada e de David Cardoso. Compreendo-os como fenômenos cujos sentidos sobre eles não estão fixos e fechados, e seguem atuando no presente e sendo possíveis de (re) leituras, mobilizando o julgamento à compreensão, conforme Marc Bloch (2001) propõe à uma análise histórica.

No primeiro encontro com os documentos pessoais doados à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), múltiplas memórias são ativadas e movimentadas junto aos documentos, muitos deles constituídos por vestígios midiáticos. Revistas, jornais e materiais publicitários são usados socialmente também

como tecnologias de memória. A personalidade David Cardoso se constitui na mídia e por meio dela procura a sua preservação na história, evidenciando memórias individuais-coletivas, provas dele e de nós, como uma escrita de si, da cultura, da sociedade e das subjetividades.

As memórias ativadas estão a cerca e acerca (@cerca) de um ‘arquivo de fronteira’, expressão que Borges (2023) destaca do pensamento de (Chauvaud e Petit, 1998), por nele abrigarem histórias que não dizem respeito ao heroico. Em diálogo com a Gallen (2008) compreendi o arquivo de David Cardoso como um devir-marginal no sentido que envolve a temática da sexualidade, da obscenidade, vulgaridade e indecência. Tais sentidos marcaram as produções da pornochanchada, seus processos e alguns dos seus produtores, atores e diretores; alguns considerados como nenhum valor cultural e transeuntes por entre a região central/marginal da Boca do Lixo. Este arquivo marginal se constitui pelos ‘tabus da História’ (Ferro, 2003) e pelas *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017) por estar na fronteira do socialmente aceitável e digno de preservação; é moralmente ambíguo e isso se expressa nos desvios e perdas na organização e no acesso, como demonstro na busca pela biografia do arquivo pessoal de David Cardoso. Ora se apresenta ora retorna ao ostracismo. Este arquivo marginal, que se movimenta entre a margem e o centro, assim como o espaço da Boca do Lixo, representativo deste fenômeno sociocultural da pornochanchada, nos desafia e nos perturba a escavar segredos perdidos, revelar identidades ocultas e também descobrir o oculto monstruoso, conforme ressalta Gallen (2008) sobre a especificidade de um arquivo considerado marginal.

Por isso, nesta interpretação revelo na obscenidade da imagem heroica e romântica os conflitos de terra em que o indígena é o principal personagem desde a colonização, e desde lá permanece numa imagem apaziguadora, entre colonos e posseiros. Revelo a violência e a moral dos corpos das mulheres, gays e travestis e suas imagens e vozes que insistem fazer presença na cena do meu olhar enquanto manuseio os documentos e navego pela internet. Tais corpos também reivindicam prazeres. Evidencio o olhar dominante masculino e o olhar obsceno e subterrâneo do desejo feminino e gay. Sou tomado por uma febre de arquivo escavando contradições e tentando encontrar um diálogo conclusivo. Mas me deparo com o ensinamento de Farge: “inútil encontrar no arquivo o que poderia reconciliar os contrários” (Farge, 2017, p. 85). Além dos contrários, revelo @cerca do arquivo pessoal de David Cardoso aquilo que a sociedade oculta por promover um mal-estar civilizatório, como um prazer

na tortura cujos métodos foram aplicados e obscenamente institucionalizados na ditadura militar brasileira. Busquei sentidos obscenos que nos constitui e é relegado à obscenidade - nos populares filmes de sacanagem que fazem parte de um arquivo doado à um museu por um dos seus expoentes - inspirado na ideia de que o ‘sexo dá para pensar’, conforme Robert Darnton (1996) propôs na época de ouro da pornografia de 1650 a 1800, especialmente na França. Mentalizei uma paródia: a pornochanchada dá para pensar. Dialogo com Darnton observando a obscenidade como um “instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas” (Darnton, 1996, p. 21). A sacanagem que serve às pessoas comuns, podem servir a um pensamento que busca extrair sentidos dela.

Por meio da dinamicidade dos sentidos em circulação no espaço-tempo, denominei este caminho interpretativo e etnográfico como *escavações comunicacionais*, por revirar sentidos sedimentados, fazendo outras perguntas diante de documentos da pornochanchada e de David Cardoso, frequentemente considerados antiquados, cafonas e datados. “Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente” (Deleuze, 2006, p. 9). Procuro inventar na escrita retornos, rotações, vibrações e saltos no espaço temporal da trajetória da pesquisa, da minha, do David Cardoso e do fenômeno sociocultural denominado de pornochanchada. Inspiro-me na compreensão de uma escrita comunicacional proposta por Barbosa (2020) no sentido de exprimir implicações coletivas e históricas numa experiência individual e dialógica com mundos desconhecidos e estranhos, de tempos passados vividos e não vividos e com sujeitos, produto e produtor da história, que se encontram e se distanciam por meio da comunicação.

Interpreto os sujeitos com quais me encontro e me distancio como sujeitos *da e na* comunicação, que se constituem numa teia de relações entre os sujeitos sociais e do discurso, os quais não antecedem à relação. Em comunicação, os sujeitos sociais e da linguagem se movem e jogam com a essência e valores das identidades. Transitam entre o machão heterossexual e michê; do herói viril, másculo e dominador ao submisso, de objeto de desejo ao olhar gay e feminino. Corpos cuja moral transita entre o corpo paralítico, da boa forma, de raças e etnias, e entre o masculino e feminino: o corpo travesti.

A exploração do corpo feminino, sentido presente em análises sobre a pornochanchada, apresenta-se neste caminho interpretativo como um corpo que também se permite sentir prazer e se colocar na direção de uma relação sexual e casual, e/ou no desejo de dirigir um filme, conforme encontro na fala ficcional das personagens e real

de Helena Ramos, o Outro de David Cardoso: a rainha da pornochanchada. Este movimento é inspirado num pensar @cerca do arquivo porque deixa entrever e aparecer condutas diversas, imprevistas e mesmo divergentes. No entanto, Farge (2017) enfatiza que este despojar do arquivo não inverte esquemas estruturais quando argumenta sobre o papel feminino na sociedade do século XVIII na França por meio de documentos policiais. Para a autora, deparar-se com contradições não significa ler no arquivo necessariamente liberdade ou emancipação em relação ao debate sobre o masculino e o feminino, mas possibilita uma abordagem que complexifica a questão ao sublinhar as oposições, propiciando refletir sobre o paradoxal.

Na intenção de refletir entre as contradições, compreendi *as escavações comunicacionais* como um movimento interpretativo e etnográfico de releitura (redescrição) num espaço temporal de repetição e diferença (inovação) que se ancora numa memória aberta à novas interpretações. Sodré (2014) compreende as mídias como um entre-lugar para releituras ou redescritões, possibilitando uma reflexão sinóptica que coloca em situação de diálogo as várias possibilidades de pensamento, reelaborando valores morais e éticos diante de violências semióticas. Defende a redescrição ou a reinterpretação como um movimento que alia prática e teoria, portanto, uma *práxis* constitutiva do conhecimento comunicacional. Esta reinterpretação também está ancorada a um permanente movimento das intertextualidades e intermedialidades que Martín-Barbero (2004) defende como a especificidade transdisciplinar da Comunicação. Nesse sentido, o pensamento comunicacional lida com complexas relações de sentidos entre testemunhos/ vestígios, inovações e anacronias que ativam tradicionais e novas leituras sobre os fenômenos socioculturais, mobilizando demarcações e fronteiras, principalmente, entre cultura erudita/popular e estrangeiro/nacional.

As produções denominadas pornochanchadas são geralmente interpretas como de baixo valor cultural e reveladoras de uma cultura nacional que não serve ao pensamento. Pelas *escavações comunicacionais*, interpretei o fenômeno @cerca do arquivo pessoal de David Cardoso como uma manifestação cultural que dialoga, na compreensão bakhtiniana, com a cultura de ‘elite’ e ‘popular’ e com o estrangeiro e nacional, sem atribuir julgamentos. “De quem é a culpa ou mérito?”, diz o juiz. O cientista contenta-se em perguntar “por quê?” e aceita que a resposta não seja simples” (Bloch, 2001, p. 111). Busquei também o ‘como’ acontece... Algumas das perguntas a serem também respondidas para a produção do conhecimento no jornalismo.

Assim, percorro um caminho entre Comunicação e Cultura mobilizando uma

ideia persistente de cultura homogênea de massa que passam em leituras *nas* e *sobre* as mídias atreladas às visões funcionalistas, instrumentais e críticas associadas à Indústria Cultural, na qual cabe às classes marginais aderir passivamente produtos e valores distribuídos pela classe dominante e/ou não participar dos valores de uma alta cultura. Tal visão compreende a mídia como reprodutora de ideologias mercadológicas e/ou criticamente a defende como um espaço que deve transmitir mensagens consideradas de valor cultural, promovendo a reflexão e transformação da sociedade. Diferente disso, pode-se promover um desconforto e passamos a transitar no mal-estar, no interdito, no tabu da obscenidade.

Na *escavação comunicacional* deste estudo procurei refletir sobre as exclusões, as proibições e os limites dos quais nossa cultura se constitui historicamente a partir dos movimentos de um arquivo pessoal e memórias ativadas, denominando esta *práxis* como *políticas do obsceno*, um movimento interpretativo que estabelece relações, suposições e disputas relacionadas ao poder *em* e *na* comunicação. Transito pelo vulgar, indecente e entre moralidades de cultura em lugares de memória – como biografias, arquivo, museu e celebração – cujos discursos, muitas vezes, estão associados a um sentido de sacralização e coroamento de ideias e sujeitos, produtos e produtores da história cultural e da História, mesmo quando nos relacionamos com instituições cujas práticas de arquivamento são marginais, no sentido de não satisfazer os princípios da preservação de documentos, muitas vezes, por falta de recursos técnicos e financeiros, como é o caso da instituição relacionada à esta pesquisa.

Entre escavações e obscenidades, encontro personagens, corpos e desejos obscenos e reprimidos; um herói viril que emerge e se repete na ficção/realidade para salvar os oprimidos das terras coloniais marcadas por violências e autoritarismo. Procurei anarquizar o arquivo transitando pelas contradições em comunicação com os interlocutores, titular/sujeito de pesquisa, personagens dos filmes, público da celebração de 60 anos de carreira de David Cardoso, desejos, sexualidades e prazeres a fim de revelar na cena o que se recalca no arquivo do passado, passando no presente e se fazendo promessa de futuro.

Este movimento não é filiado a uma ideia de apologia, comprometido a reforçar violências. Trata-se de um movimento de elaboração do passado como esforço de que não se repita, “pois repete-se tanto mais o passado quanto menos é ele recordado, quanto menos consciência tem de recordá-lo (Deleuze, 2006, p. 23). Em relação ao recalque, a repetição para Deleuze é ambígua, o recalque e o esquecimento estão

associados tanto à repetição quanto a não repetição. “Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito” (p.26). No entanto, em toda a repetição emerge a diferença. Assim entende também o poeta conterrâneo Manoel de Barros na primeira parte ‘Uma didática da invenção’ da obra ‘O livro das Ignorâças’ (2016). “Repetir repetir - até ficar diferente” (Barros, 2016, p. 16). A repetição, entendida no caminho interpretativo desta pesquisa, é um movimento de eterno retorno que não está fadado a ser, revelar, reforçar o Mesmo, pois trata-se de um movimento memorável cuja força seleciona e expulsa (lembra e esquece) e por isso cria, destrói, produz e recria. É pensar a destruição e a inversão das instituições sociais, como a medicina, o poder judiciário, a moral cristã e da civilização - como discuti no último capítulo em relação à tortura - como denegação/ suspensão e elaboração de como nós nos inventamos para nos inventarmos de forma diferente. “Contra uma repetição que aprisiona, uma repetição que salva” (Deleuze, 2006, p. 30).

Reforço o ‘nós’ e retorno à impressão inicial do dilema herói e anti-herói com o qual iniciei esta consideração, para que também não nos enganemos com a ideia de que há bárbaros de um lado e civilizados de um outro, alimentada a exaustão nos discursos políticos do regime ditatorial e, nos últimos anos, na intenção de fomentar o ‘discurso de ódio’. Bataille (2020) observa que os povos e os sujeitos têm sucessivamente atitudes bárbaras e civilizadas porque não há selvagens que não revelem acordos com a lealdade e benevolência que fundam a vida civilizada e, de maneira recíproca, não há civilizados que não sejam selvagens habituados ao linchamento. A expressão ‘cancelamento’ nos é mais contemporânea.

A violência é própria a humanidade, mas frequentemente mantemos suas vozes na *obscenidade*. A partir do erotismo, Bataille argumenta que o pensamento de Sade não pode ser reduzido à loucura, mas a um excesso vertiginoso: um excessivo ápice daquilo que somos: “[d]esse ápice não podemos nos desviar sem desviarmos de nós mesmos. Se não nos aproximamos desse cume, se não nos esforçamos ao menos por escalar suas encostas, vivemos como sombras amedrontadas – e é diante de nós mesmos que trememos” (Bataille, 2020, p. 219). O filósofo enfatiza que devemos nos abrir àquilo que mais violentamente nos revolta, pois aquilo que, mais violentamente nos revolta, está em nós. Mais especificamente no plano linguístico da teoria do si, discutido por Ricoeur (2014), a compreensão reside que nosso entender de si, durante a enunciação/comunicação, podemos ser simultaneamente o sujeito que se designa na primeira pessoa, uma pessoa de que se fala e uma terceira pessoa: eu-tu-ele. O si-mesmo

como outro.

Em ‘Matéria de poesia’ (2013), Manoel de Barros versa: “tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia” (p. 11). “As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora” (p. 12). Assim compreendi o movimento que fazia ao longo desta trajetória de pesquisa, metaforicamente, fazendo da Boca do Lixo e um dos seus expoentes matéria para o pensamento. “O que é bom para o lixo é bom para poesia” (Barros, 2013, p. 12) e também para a reflexão. Neste percurso, minha percepção se ampliou às coisas aparentemente desimportantes no cotidiano. Após um baile de pré-carnaval em 2023, num clube nobre de Campo Grande - MS, eu e uma amiga, indo embora, passa por uma caçamba de entulhos de obras. Nela, uma moldura chamava a atenção; o vidro que o protegia brilhava com a água da chuva de verão que havia passado naquele dia. Aproximamos. Algumas marcas de fuligem na borda demonstram a sua resistência ao fogo que havia destruído os documentos em sua volta. O quadro emoldurava o diploma de posse de Demóstenes Martins no Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (Figura 67). Minha intuição jornalística e de um pesquisador que experimentava escarafunchar documentos antigos me fez tomar posse daquela moldura. Naquele instante, ela significava: a queima da História, dos homens do passado e do conhecimento.

Em casa, naveguei pela internet para saber quem era Demóstenes Martins. Encontrei que um Demóstenes Martins foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS). O diploma, que ficava no porta-malas do carro, andou comigo durante a trajetória da pesquisa. Mostrei-o em fotografia tirada pelo celular ao historiador e responsável pelo Arquivo Público Estadual (APE/MS) em paralelo à execução deste estudo em campo. Ele havia me passado o contato de uma professora do IHGMS e dito que Demóstenes Martins havia sido prefeito de Campo Grande. O diploma se tornou um personagem que também ‘andava’ comigo nesta trajetória. No instante desta escrita, há algumas semanas, entrei em contato com a professora, que ficou surpresa com o fato do diploma ter sido encontrado no lixo, pois Demóstenes Martins é patrono, cadeira 16, do IHGMS. Durante as últimas linhas desta pesquisa, no dia 07 de maio de 2024, fiz a doação e o diploma agora compõe o acervo

institucional do instituto (Figura 67). Num gesto de agradecimento, ganhei um livro de Demóstenes Martins, *A poeira da jornada: memórias* (2013).

As ilusões biográficas, idealizações do passado, das memórias e dos vestígios documentais voltaram a se perturbarem e me perturbar. Na contracapa do livro, o texto diz que o autor, por meio de suas memórias, conta a história de Mato Grosso do século XX, descrevendo-o como um político convicto às ideias conservadoras do partido UDN (União Democrática Nacional). Na apresentação, o historiador Hildebrando Campestrini confirma a informação que havia encontrado: Demóstenes Martins foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul; “como fora um dos primeiros sócios da Academia de Letras e História de Campo Grande, atual Academia Sul-Mato-Grossense de Letras” (Martins, 2013, p. 7). Campestrini cita o prefácio de Paulo Coelho Machado – que vem na sequência da Apresentação, o qual descreve o autor do livro como uma pessoa de princípios rígidos, o que o torna intransigente, mas nunca intolerante. “Daí parece por vezes exagerado nas acusações, impetuoso nas denúncias” (p. 12). O pecuarista, advogado, jornalista e escritor Paulo Coelho Machado é enfático em resenhar que “este livro mostra passagens de nossa vida que não podem ser apagadas, mas que não se devem repetir em tempo algum” (p. 13). Na introdução, o autor denomina o golpe de 64 como revolução: “a conclamação vitoriosa às forças vivas de nossa formação democrática, despertadas pelas preces cristãs da mulher brasileira nas ruas e praças públicas, para o combate à preparação, que se desenlapava, da comunização nacional” (p. 19). O autor diz que tais páginas do livro são um registro de rememoração de fatos, episódios e acontecimentos da vida brasileira anotado do ângulo em que esteve situado. Abre “certos velários que os disfarçam, onde se oculta muita ação egoísta e locupletadora – mundo antípoda daquele em que sempre me situei, no meu idealismo, a serviço da nossa pátria, principalmente da terra de Mato Grosso” (p. 19).

Navego em pesquisas na internet e encontro o artigo de Robinson Santos Pinheiro (2012). Numa perspectiva geográfica e histórica, ele analisa *A poeira da jornada: memórias* - uma edição de 1980 cujo nome do autor estava grafado como ‘Demosthenes’ (Martins, 1980) - a fim de compreender como determinado grupo social - representado pelo autor das referidas memórias - pensou as formas e conteúdos com que a espacialidade se apresentou antes e durante um período (1964-1979) do Regime Militar brasileiro. Pinheiro (2012) considera que o livro diz respeito à idiossincrasia de Demóstenes Martins, o qual buscou enquadrar suas memórias as formas com que

gostaria de ser visto e lembrado socialmente, posicionando-se como o portador da verdade, do bom senso e da moralidade, e por isso, detentor do direito de “subjugar, sombrear, ignorar, atacar àqueles que não concordavam com as suas verdades ideológicas, filosóficas, morais e culturais” (Pinheiro, 2012, p. 67). A partir da pesquisa, Pinheiro orienta a não cometermos abusos e esquecimentos – como os destacados na obra - para que se consiga a efetivação de um processo de imaginação/construção/produção espacial a partir da diferença/diversidade. Lembro que no término desta escrita, no ano de 2024, o golpe militar completa 60 anos e ...

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória (Barros, 2013, p. 12).

Em diálogo com muitos estudos destacados nesta pesquisa, é preciso revisitar esse fenômeno sociocultural e cinematográfico conhecido como pornochanchada pelas obras produzidas e pelos seus produtores/criadores. Pelas releituras é possível mobilizar os sentidos sedimentados, complexificando o fenômeno e possibilitando que os testemunhos dos seus atores se abram, movam seus depoimentos já roteirizados e cristalizados em biografias e autobiografias.

Em cada releitura haverá novas questões. No entanto, como constatado com o sujeito desta pesquisa, novas respostas ainda não foram elaboradas e/ou os desvios e pouco desenvolvimento de uma questão parecem corresponder a uma postura defensiva diante da ironia e escárnio que estiveram associados ao fenômeno ao mesmo tempo que se percebe uma saga em fazer-se reconhecido, se auto - engrandecer e preservar-se na História. Outras releituras poderão ir ao encontro pesquisador-sujeito de pesquisa com o objetivo de fomentar o diálogo científico sujeito/sociedade, subjetividade-intersubjetividade, eu-nós.

Revistar o fenômeno e seus atores podem possibilitar outras escavações e encontrar algumas produções que se perderam no tempo. Em algumas conversas, David Cardoso enfatizava que não conseguia encontrar um dos seus filmes: *A Ilha do Desejo* (1975). Em escavações pelos arquivos da internet só foi possível encontrar um blog de um jornalista e pesquisador sobre a pornochanchada que apresenta uma seção sobre este filme, destacando seus vestígios a partir de notas de lançamento e críticas nos jornais de

grande circulação na época¹⁹¹.

Figura 68: Diploma Demóstenes Martins e termo de doação



Fonte: acervo documental Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS)

¹⁹¹ Conferir em: <https://violaosardinhaepao.blogspot.com/2017/03/>

Referências

- ABIB, Roberto. O filme *Corpo Devasso* (1980): dominação-submissão como política sexual em tempos de ditadura. **Fronteiras & Debates**. Macapá, v. 8, n. 1, p. 17-21, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/view/6893> Acesso em: 28 de fev. 2024.
- ABIB, Roberto. A construção de um diálogo fabulador na narrativa de Eduardo Coutinho. In: SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo (ed.). **Eduardo Coutinho em narrativas**. Votorantim (SP): Provocare, 2016.
- ABIB, Roberto. **O arquivo da histeria: dispersão e permanência das imagens em Augustine**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.
- ABIB, Roberto. O cinema e a moral: nostalgias em dilema na autobiografia de David Cardoso. **Memorare**, Tubarão, v. 8, n. 2, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.59306/memorare.v8e220214-21> Acesso em: 11 de abril. 2024.
- ABIB, Roberto. **Um guerreiro viril: as narrativas biográficas sobre a experiência de Reynaldo Giancchini com o câncer**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.
- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2015.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed./ Editora FGV, 1999.
- ALBUQUERQUE, Severino João. Representando o Irrepresentável: Encenações de Tortura no Teatro Brasileiro da Ditadura Militar. **Latin American Theatre Review**, v. 21, n. 1, p. 5-18, 1987. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/235875996.pdf> Acesso em: 04 mai. 2024.
- ALMEIDA, Guilherme Fumeo. **A política do cotidiano nas pornochanchadas: construções fílmicas de relações interpessoais durante a ditadura civil-militar brasileira** 201 f. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/230829> Acesso em: 29 abr. 2024.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANHEIM, Étienne. Arquivos singulares - o estatuto dos arquivos na epistemologia histórica. Uma discussão sobre 'A memória, a história, o esquecimento', de Paul Ricoeur. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, v. 13 n. 3, p. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300015> Acesso em: 29 abr. 2024.

APPADURAI, Arjun. **Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universal Federal Fluminense, 2008.

ARANTES, Luiz. Humberto Miranda. Entre o texto e a tela: apontamentos acerca de Milagre na cela de Jorge Andrade e A freira e a tortura de Ozualdo Candeias. **Revista Ouvirouver**, n. 5, p. 77-83, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3186> Acesso em: 4 mai. 2024.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. 1ª edição. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1995.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço biográfico. Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Petrópolis, Vozes, 1985.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200> Acesso em: 20 nov. 2020.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquiva-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento**. In: Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa, de vários autores, Editora FGV, 2014.

ASSIS, Ailton. **Um lampião dentro da mala: O Arquivo Pessoal de Octávio Pacheco – memória e autobiografia**. São João Del Rei, 2009. 264 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de São João Del Rei, 2009. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/um_lampiao_dentro_da_mala.pdf Acesso em: 26 de Abr. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**, Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1990.

BARBOSA, Marialva **Comunicação e Método: Cenários e práticas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

BARBOSA, Marialva. **Comunicação: uma história do tempo passando**. Revista Transversos, v. 0, p. 98-118, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/transversos.2017.30932> Acesso em 26 de Abr. 2024.

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “Redescoberta” do Brasil. In: HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C.A.M. (org.). **Mídia, memória e celebridades: Estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? **Contracampo**, v. 35, n. 01, p. 07-26, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v35i1.802> Acesso em: 29 abr. 2024

BARRETO, Victor Hugo de Souza. A pesquisa em práticas sexuais: política e moralidades na academia. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 43, p. 203-229. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2017.0i43.a41801> Acesso em: 29 abr. 2024.

BARROS, Manoel de. **O livro das Ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARROS, Manoel. **Matéria de poesia**. Biblioteca Manoel de Barros [coleção]. 18 volumes. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema de homem para homem. **Jornal Movimento**: São Paulo, 21 jul. 1975, nº 3, p. 23.

BERTOLLI FILHO, C. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BERTOLLI FILHO, Cláudio e AMARAL, Muriel Emidio Pessoa. Apresentação: Pornochanchada como discurso do desejo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. Em sórdida masmorra aferrolhado 1765 – 1805. Obras de Manuel Maria Barbosa Du Bocage In: **Literatura Contemporânea em Língua Portuguesa (1765 – 1805)**.

BORGES, Viviane Trindade. Arquivo marginal e suas trajetórias subalternas em manicômios e nas prisões. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, v. 17, n. 2, p. 408–422, 2023. Disponível em: <https://www.reciis.iciict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/3830> Acesso em: 13 abr. 2024.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. Nova York, Basic Books, 2001.

BRANDI, Felipe. Arquivos privados e história dos historiadores: sobrevoo no acervo pessoal de Georges Duby. In: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**, de vários autores, Editora FGV, 2014.

BRIGGS, Charles. **Learning how to ask**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BRITTO, Augusto Cesar Luiz e CORRADI, Analaura. Considerações teóricas e conceituais sobre arquivos pessoais. **Ponto de Acesso**, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 148–169, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/22745> Acesso em: 26 abr. 2024.

BUBER, Martin. **Do diálogo ao dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUONANNO, Milly. **Histórias de vidas exemplares**. Biografias. Revista MATRIZES, São Paulo, n. 1, ano 5, p. 63 – 84, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i1p63-84> Acesso em: 02 mai. 2024

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos sobre o “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, n.42, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400420249> Acesso em: 02 mai. 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CARDOSO, D. **O Rei da Pornochanchada**. Campo Grande, MS: Letra Livre Editora, 2006.

CARDOSO, David. David Cardoso (1943). In: ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2015. Anexo. Entrevistas no CD-Rom. p. 83-109.

CARRARA, Sérgio. Moralidades, racionalidades e políticas sexuais no Brasil contemporâneo. **Revista Mana**, v. 21, n. 2, 2015, p. 323-345. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p323> Acesso em: 29 abr. 2024.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

CASTRO, Wesley Pereira de. **Interstícios da pornochanchada brasileira: relações ambíguas entre a vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na primeira metade da década de 1980**, 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, Pós-Graduação em Comunicação, 2014. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/4032> Acesso em: 29 abr. 2024

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: SCHWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHAUVAUD, Frédéric; PETIT, Jacques-Guy. **L’histoire contemporaine et les usages des archives judiciaires (1800-1939)**. Paris: H. Champion, 1998.

CHAVES FILHO, Tyrone Coutinho. **Corpo, poder e discurso na pornochanchada brasileira dos anos 1970 (1975-1979)**, 106 f, 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLIN, Vitória da Conquista, 2016. https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4933317 Acesso em: 29 abr. 2024.

CONNELL, Robert. **Masculinities**. Sidney: Allen & Unwin, 1995.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, vol. 21, n. 1, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014> Acesso em: 02 mai. 2024.

COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Leticia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

CORRÊA, Valmir Batista. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso**. Campo Grande: Editora UFMS, 1995.

CORRÊA, Valmir Batista. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

CORREA, William Bruno. **Pornochanchada em quatro takes: corpo, sociedade, estilo e censura**, 95 f. 2020. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2020. Disponível em: <http://tede.unicentro.br:8080/jspui/handle/jspui/1665> Acesso em: 29 abr. 2024

CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. **(Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)**, 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3699846 Acesso em: 29 abr. 2024

CUBAS, Caroline Jaques. **Do hábito ao ato: vida religiosa feminina ativa no Brasil (1960-1985)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129601> Acesso em: 4 mai. 2024.

CUNHA, Olívia Maria Gomes. **Tempo Imperfeito: Uma etnografia do Arquivo**. Revista Mana, v. 10, n. 2, 2004, p. 287-322. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000200003> Acesso em: 26 abr. 2024.

CUNHA, Olívia. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares etnografias dos/nos artigos. **Estudos históricos**, v. 2, n. 36, 2005, p. 7-32 Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2242/1381> Acesso em: 26 abr. 2024.

DARNTON, Robert. O sexo dá para pensar. In: Novaes, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo, uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: Literatura Popular e pornográfica no Rio de janeiro (1870 – 1924)**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira; NEVES, Alexandre A. (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Das três metamorfoses: ensaio de ruminação. **O que nos faz pensar**, n.14, 2000. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/article/view/144/143> Acesso em 25 abr. 2024.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Leitura geográfica de um filme marginal/popular – a caçada sangrenta. In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.

FERREIRA, Douglas de Magalhaes. **Guerra conjugal: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade**, 154 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara), Araraquara, 2015. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/11449/127915> Acesso em: 29 abr. 2024.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FERRO, Marc. **Os tabus da História**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. In: HUNT, L. (org.) **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Editora Forense – Universitária, 1980.

FOUCAULT, Michel. **O Poder Psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo Gustavo Capanema. **Estudos Históricos**. v. 11, n. 21, p. 59-87, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2060/1199> Acesso em: 29 abr. 2024.

FRANÇA, Vera. Sujeitos da Comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade de palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII In: HUNT, L. (org.) **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 18 – O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

G Magazine, São Paulo, ano 2, ed.19, abril, 1999a.

G Magazine, São Paulo, ano 2, ed.22, julho, 1999b.

GAGNON, John. **Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GALLEN, Katherine. Archiving and memorialising the taboo. **Archives & Manuscripts**, v. 36, n. 1, p. 46-74, 2008. Disponível em: <https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/article/view/9945> Acesso em 21 abr. 2024.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIRARDI, Luisa Reami Vieira. **Cinema sob mulheres. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar**, 212 f. 2018 Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-18122018-102708/pt-br.php> Acesso em: 29 abr. 2024.

GOETTERT, Jones Dari. A fronteira como passagem: gente, terra e cruz em “caingangue: a pontaria do diabo” In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. **Muito prazer, pornochanchadas: relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982)**. 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em História, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24121> Acesso em: 29 abr. 2024.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania. Zikan Etnografia: esboços de um conceito. In: **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20%281%29.pdf) Acesso em 25 abr. 2024.

GRANÉ DINIZ, Guilherme. Sade: a Censura no Século XVIII; a Censura Hoje. In **Paralaxe**, v. 5, p. 116-134, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/40549> Acesso em: 4 maio. 2024.

GUEDES, Wallace Andrioli. A freira, a tortura e a censura: um filme de Ozualdo R. Candeias entre a crítica política e a ofensa moral. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 45, n. 3, p. 63-75, 2019. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/33379>
Acesso em: 4 mai. 2024.

GUIZZO, José Octávio. **Esboço histórico do cinema em Mato Grosso**. Campo Grande: Correio da Serra, 1974.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Editoras Apicuri/PUC-Rio, 2016

HEYMANN, Luciana Quillet. Os fazimentos do arquivo de Darcy Ribeiro: memória, acervo, legado. **Estudos Históricos**, vol. 2, n. 36, p.43-58, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2246/1385> Acesso em: 29 abr. 2024.

HEYMANN, Luciana Quillet. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**, de vários autores, Editora FGV, 2014.

HEYMANN, Luciana Quillet. O arquivo utópico de Darcy Ribeiro. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 19, n. 1, p.261-282, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138059014> Acesso em 21 abr. 2024.

HEYMANN, Luciana Quillet. O indivíduo fora do lugar. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 45, n. 2, p. 40-57, 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A03.pdf Acesso em 21 abr. 2024.

HEYMANN, Luciana. Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller. **Estudos Históricos**, v. 10, n. 19, p. 41-66, 1997. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2041/1180> Acesso em 21 abr. 2024.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Leticia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

HYDE, H. Montgomery. **Historia de la Pornografia**. Madri, Pleyade, 1973.

INGOLD, Tim. Anthropology is not Ethnography. In: **Being Alive**. Routledge: London and New York, 2011. p. 229-243. Disponível em: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/2051/pba154p069.pdf> Acesso em 21 abr. 2024.

IRVINE, Janice. The Sociologist as Voyeur: Social Theory and Sexuality Research, 1910- 1978. **Qualitative Sociology**, v. 26, n. 4, 2003.

JESUS, Edivania Freitas De. **Censura e Mato Grosso do Sul na tela da Pornochanchada**, 130 f. 2016. Dissertação. (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4411923 Acesso em: 29 abr. 2024.

JUCHEM, Vinícius Viana. Cinema na ditadura militar: uma análise do filme A freira e a tortura (1984). **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 37, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/32675> Acesso em: 4 mai. 2024.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KEHL, Maria Rita. Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre assédio sexual. In Novaes, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KETELAAR, Eric. (Des)construindo o arquivo. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. KETELAAR, Eric. Cultivating archives: meanings and identities. **Archival Science**, v. 12, n. 1, p. 19-33, 2012.

KETELAAR, Eric. Exploration of the archived world: from De Vlamingh's Plate to digital realities. **Archives and Manuscripts**, v. 36, n. 2, 2006. Disponível em: <https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/article/view/9965> Acesso em: 29 abr. 2024.

KETELAAR, Eric. Tacit narratives: the meanings of archives. **Archival Science**, v. 1, p. 143-155, 2001. Disponível em: <https://fketelaa.home.xs4all.nl/TacitNarratives.pdf> Acesso em 21 abr. 2024.

KLANOVICZ, Luciana Rosar. Fornazari e CORRÊA, William. Bruno. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: **Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universal Federal Fluminense, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992.

KOTSCHO, Ricardo. Delegado quer 'botar para quebrar'. **Folha de São Paulo**, 25 de março de 1980.

LAMAS, Caio Túlio Padula. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)**. 2013. Dissertação (Mestrado em

Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-10022014-164740> Acesso em: 29 abr. 2024.

LAMBERT, Emmanuelle. Alain Robbe-Grillet e seu arquivo. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

LEME, Carolina Gomes. Podemos falar sobre isso agora? A ditadura sob as lentes do cinema brasileiros dos anos 1980. v. 7, **Literatura e Autoritarismo** (UFSM), 2012. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art12.pdf Acesso em: 4 mai. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer: crônicas**. Rio de Janeiro. Rocco, 1999.

LOPEZ, André Porto Ancona. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia. **Gragoatá**, v. 8, n. 15, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33404> Acesso em: 29 abr. 2024.

LOWENTHAL, David. **Como Conhecemos o Passado**. Projeto História (17). São Paulo: EDUC, 1981.

MACIEL GUIMARÃES, Pedro Maciel. Chaplin-ator: subversões de modelos de encarnação. In: **Chaplin, Retrospectiva Integral**. Belo Horizonte: FCS, 2012.

MACIEL GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. O personagem-autor no cinema brasileiro:: Subversão aos processos clássicos de identificação entre ator e personagem. **ALCEU**, v. 19, n. 39, 2019. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/38>. Acesso em: 25 jul. 2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessia latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Demóstenes. **A poeira da jornada: memórias**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2013.

MARTINS, Demosthenes. **A poeira da jornada: memórias**. São Paulo: Resenha Universitária, 1980.

MARTINS, Renata de Freitas. **A experiência do estranho no romance Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, de Rainer Maria Rilke**. 2011. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011 Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2011.tde-03122012-123751> Acesso em: 11 de janeiro de 2024.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da economia política**. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATO GROSSO. Estado de. **Plano de Desenvolvimento Econômico e Social. Governo José Fragelli (1971-1974)**. Cuiabá: Secretaria de Governo e Coordenação Econômica, s.d.

MCKEMMISH, Sue. Evidence of me... **Archives and Manuscripts**, v. 24, n.1, p. 28-45, 1996. Disponível em: <https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/article/view/8543/8537> Acesso em 21 abr. 2024.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**, de vários autores, Editora FGV, 2014.

MEEHAN, Jennifer. Novas considerações sobre ordem original e documentos pessoais. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

MEIRELES, Cecília. **Canções**. São Paulo: Nova Fronteira. (Originalmente publicada em 1956).

MELO, Victor Andrade de. O corpo esportivo nas searas tupiniquins - um panorama histórico. In: AMANTINO, M.; PRIORE, M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil** São Paulo: Editora da Unesp, 2011. p. 123-145.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. **Cad. Pagu [online]**, n. 28, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100006> Acesso em 02 nov. 2021

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do Sujeito e Fora do Lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **Gênero**, v. 07, p. 257-267, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/rg.v7i2.155> Acesso em: 29 abr. 2024.

MORAES, Andrea. O corpo no tempo: velhos e envelhecimento. In: AMANTINO, M.; PRIORE, M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil** São Paulo: Editora da Unesp, 2011. P. 427-452.

MOREIRA, Ruy. **Formação do espaço agrário brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**, n. 38, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2713> Acesso em: 29 abr. 2024.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd., 1989.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica**. 348 f. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23336> Acesso em: 29 abr. 2024.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections on men and mainstream cinema. London, **Screen**, v. 24, n. 6, p.2-17, 1983. Disponível em: <http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Screen-1983-Neale-2-17.pdf> Acesso em 28 de fev. 2024

NEDEL, Letícia Borges. Da sala de jantar à sala de consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas nos embates da história política recente. In: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**, de vários autores, Editora FGV, 2014.

NESMITH, Tom. Relendo os arquivos: novas contextualidades para a teoria e a prática arquivísticas. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

NEVES, Alexandre A. Luz, câmera, ação! - Entre camalotes, jagunços e vaqueiros: a produção cinematográfica em Mato Grosso do Sul. In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101> Acesso em: 12 abr. 2024.

O ESTADO. São Paulo, 23 abril, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luciano Carneiro de. **Masculinidades excessivas e ambivalentes na Pornochanchada dos anos de 1980**. 148 f., 2019. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Dissertação-Luciano-Carneiro-de-Oliveira-Júnior.pdf> Acesso em: 29 abr. 2024.

OLIVEIRA, Adáuto de. Caingangue, a pontaria do diabo. In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.

OLIVEIRA, Alcilene Cavallante. A violência de gênero durante a ditadura civil-militar

brasileira (1964-1985) sob as lentes de Ozualdo Candeias. **Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)**, v. 10, n. 2, p. 43–57, 2017. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/745> Acesso em: 4 mai.. 2024.

OLIVEIRA, Gilvando Alves de. **A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca**. 2016. 203f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21536> Acesso em: 29 abr. 2024.

OLIVEIRA, Mailson Vieira de. **Pornochanchada: crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970**. 155 f. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.100.2020.tde-14072020-141854> Acesso em: 29 abr. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Artigo 5º Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos> Acesso em: 24 de março de 2024.

PARKER, Richard. Estigmas do HIV/Aids: novas identidades e tratamentos em permanentes sistemas de exclusão. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, v. 13, n. 3, 2019. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1922> Acesso em: 3 set. 2022.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, v. 20, n. 42, p. 377- 391, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015> Acesso em: 21 abr. 2024.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western feijoada: o faroeste no cinema brasileiro**. 281 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, São Paulo, 2002.

PERFIL dos atingidos. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985. Projeto ‘Brasil Nunca Mais, tomo III. Disponível em: https://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=REL_BRASIL&pesq=madre+Maurina+Borges Acesso 05 abr de 2024.

PERLONGHER, Nestor. Antropologia das sociedades complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 8, n. 22, p. 137-144, 1993.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo**. 1986. 338f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281384> Acesso em 26 de dez. 2020.

PINHEIRO, Robinson Santos “Memória” de um período temporal/espacial do regime militar brasileiro: o hoje Mato Grosso do Sul na obra de reminiscências A poeira da jornada: memórias. **GeoTextos** v. 8, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/5693> Acesso em: 11 mai. 2024.

PIRES, Rogério Brittes W. Liberdade, Igualdade, Sofrimento e Dor: Diálogos entre Sade e o Sadismo Contemporâneo. 26a Reunião Brasileira de Antropologia, 2008, Porto Seguro - BA. **Anais da 26a Reunião Brasileira de Antropologia**, 2008. Disponível em: https://docs.bvsalud.org/biblioref/2024/02/826738/liberdade-igualdade-sofrimento-e-dor-dialogos-entre-sade-e-o-sa_vdS7sDf.pdf Acesso em: 21 abr. 2024.

POZZO, Giovanna Durski Dal. **Gestualidades da malandragem no cinema: a persona malandra de Hugo Carvana sob a ótica da ruptura**, 86 f. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

PRECIADO, Paul. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

PREÇOS Políticos de São Paulo. Métodos de tortura. São Paulo, 23 out. 1975. Relato. Disponível em: https://bnmdigital.mpf.mp.br/docreader/DocReader.aspx?bib=comiss_just&pagfis=167&pesq=Pau+de+arara Acesso em: 05 abr. 2024.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa no Brasil nos anos 1970-80**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Helena. Helena Ramos (1953). In: ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2015. Anexo. Entrevistas no CD-Rom. p. 136-159.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. **História, Verdade e Tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RÉAGE, Pauline. **A história de O**. São Paulo: Círculo do Livro, 1954-1972.

RÊGO, Ana. Regina e BARBOSA, Marialva. Tempo, Memória e História da Comunicação: um passeio teórico em torno de Paul Ricoeur. **Revista ALAIC**, v. 18, n. 32, 2019. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1592/699> Acesso em 28/11/2020.

REICH, Wilhelm. **A Revolução Sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. **“A Pornochanchada deve ser hedionda”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas**. Dissertação (mestrado), Escola de Humanidades PUCRS, 2018.

Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8250> Acesso em: 29 abr. 2024.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João, 2010.

RIBEIRO, Lilian Soares Pinto de Souza. **As estratégias de venda do entretenimento: publicidade e comercialização de filmes de pornochanchada da década de 70**. 189 f. 2021. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RILKE, Rainer Maria. **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge**. In Prosa und Dramen. Organização e comentários de August Stahl, v.3. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996a.

RILKE. Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Mandarin, 1996b.

ROCHA, Marcos Donizete Aparecido. **A emergência do queer no cinema brasileiro em Madame Satã, de Karin Ainoz** 133 f. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7690897 Acesso em: 29 abr. 2024.

ROSE, Nikolas. **Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ROSSINI, Renan. Pornochanchada: um sintoma brasileiro. In: Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. **Estudos Históricos**, v. 17, n. 9, 1996. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2019/1158> Acesso em: 13 mar. 2023.

RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. **Cadernos Pagu**, n. 21, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexopdf?seq Acesso em 21 dez. 2020.

RUBIO, María Isabel Jociles. La observación participante: consiste en hablar con informantes? **Quaderns-e**, v. 21 n. 1, p. 113-124, 2016. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/317138/407207> Acesso em: 21 abr. 2024.

SACRAMENTO, Igor. A biografia do ponto de vista comunicacional. **Revista Matrizes**. São Paulo, Brasil, v. 8, n. 2 p. 153-173, 2014. Disponível em: [DOI:](#)

[10.11606/issn.1982-8160.v8i2p153-173](https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p153-173). Acesso em: 26 abr. 2024.

SAHLINS, Marshall. A tristeza da doçura, ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental. In: **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano De. Desaparecidos In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A poesia possível**. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

SANTOS, Dionys Melo dos. **As travestis no cinema da boca do lixo e na pornografia digital**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11583> Acesso em: 29 abr. 2024.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: The Making and Unmarking of the World**. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac-Naify, 2001.

SELIGMAN, Flávia. **O Brasil é feito pornô**. Tese (Doutorado)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Fábio Ronaldo da. **As porosidades do tempo: velhos e velhices nas publicações homoeróticas brasileiras (1978-2013)**. 230 f. 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Ceará, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/27550> Acesso em: 21 dez. 2020.

SILVA, Hélio. A situação etnográfica: andar e ver. **Horizontes Antropológicos**, v. 15, n. 32, p. 129-156, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832009000200008> Acesso em: 26 abr. 2024.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 185- 195- jul, 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Simoes.pdf Acesso em: 26 abr. 2024.

SIMÕES, Inimá. **Sexo à brasileira**. Revista ALCEU - v.8, n.15, p. 185-195, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Simoes.pdf Acesso em: 30 jun. 2021.

SIMÕES. Inimá Ferreira. O imaginário da Boca. **Cadernos I Dart 6**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. **Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidades numa perspectiva comunicacional**. RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 877-886, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.29397/reciis.v13i4.1944> Acesso em 29 abr. 2024.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: **A vontade radical – Estilo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAROBINSKI, Jean. The idea of nostalgia. In Diogenes, 54, 1966.

STERNHEIN, Alfredo. **David Cardoso: persistência e paixão**. 1 Ed. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

TRAVANCAS, Isabel. Entrando no arquivo do Drummond e lendo suas crônicas na imprensa. In: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**, de vários autores, Editora FGV, 2014.

TRUNK, Matheus Almeida. **Deus não perdoa os malditos: o cinema de Francisco Cavalcanti e a Boca do Lixo'**, 166 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2018. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7689822 Acesso em: 29 abr. 2024.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática. 1986.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LËTË, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, Papirus, 1994.

VASCONCELOS, Joana Martins de. **Pornochanchada, cartazes e beldades: uma análise sobre a representação feminina a partir das ilustrações de Benício** 119 f. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Sérgio Moraes Paulo. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. **Arquivo & Administração**, v. 10-14, n. 2, 1986. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/21184>. Acesso em: 07 out. 2022.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIGARELLO, Georges. **História do corpo: as mutações do olhar, o século XX**. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor In: **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmografia

19 mulheres e 1 homem. Direção: David Cardoso. Brasil, 1977. 80 min. 90 min.

A Freira e a tortura. Direção: Ozualdo R. Candeias. Brasil, 1983. 89 min.

A Ilha do Desejo. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1975. 1h 30 min.

A margem. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil. 1967. 96 min.

A moreninha. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1970. 1h 36 min.

A Mulher Sensual. Direção: Antônio Calmon. Brasil, 1981. 112 min.

A Noite das Taras 2. Direção: Ody Fraga, Cláudio Portiolli e David Cardoso. Brasil, 1982.

A Noite das Taras. Direção: John Doo, David Cardoso e Ody Fraga. Brasil, 1980.

Amadas e Violentadas. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1976. 100 min.

Amor Estranho Amor. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil, 1982. 2h04min.

Aqui, Tarados! Direção: John Doo, Ody Fraga, David Cardoso. Brasil, 1980.

As aventuras amorosas de um padeiro. Direção: Waldir Onofre. Brasil, 1975. 1h 49 min.

As Cangaceiras Eróticas. Direção: Roberto Mauro. Brasil, 1974. 96 min.

As seis mulheres de Adão. Direção: David Cardoso. Brasil, 1981. 85 min.

Caçada Sangrenta. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil. 1974. 1h30 min.

Caingangue – A portaria do diabo. Direção: Carlos Hugo Christensen. Brasil. 1973. 101 min.

Corpo Devasso. Direção de Alfredo Sternhein. Brasil, 1980. 97 min.

Corpo e alma de mulher. Direção: David Cardoso. Brasil, 1983. 92 min.

Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal. Direção: David Cardoso. Brasil, 1979. 1h35 min.

Django. Direção: Sergio Corbucci. Itália, 1966. 97 min.

E agora José? Direção: Ody Fraga. Brasil, 1980. 1h30min.

Estou com Aids. Direção: David Cardoso. Brasil, 1986. 75 min

Guerra Conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1975. 1h 30 min.

Histórias que nossas babás não contavam. Direção: Osvaldo de Oliveira. Brasil, 1979. 1h 37 min.

Histórias que nosso cinema (não) contava. Direção: Fernanda Pessoa. Brasil, 2017. 76 min.

Karatê Kid - A Hora da Verdade. Direção: John G. Avildsen. Estados Unidos. 1984. 126 min.

Kung Fu contra as bonecas. Direção: Adriano Stuart. Brasil, 1976. 105 min.

Mogambo. Direção: John Ford. Roteiro: John Lee Mahin. E.U.A, 1953 1h55min.

Mulher Mulher. Direção: Jean Garret. Brasil, 1979. 100 min.

Mulher Objeto. Direção: Silvio de Abreu. Brasil, 1981. 125 min.

Mulher tentação. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1982. 80 min.

Novas Sacanagens do Viciado em C. Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1985. 75 min.

O amante de Minha Mulher. Direção: Alberto Pieralisi. Brasil, 1978. 1h34min.

O bom, o mau e o feio. Direção: Sergio Leone. Itália, Espanha e Alemanha Ocidental, 1966. 178 min.

O Guarani. Direção: Fauzi Mansur. Brasil.1979. 135 min.

O viciado em C. Direção: Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1984. 75 min.

Os brutos também amam. Direção: Georges Stevens. Estados Unidos, 1953. 117min.

Os homens que eu tive. Direção: Tereza Trautman. Brasil, 1973. 1h 25 min.

Por um punhado de dólares. Direção: Sergio Leone. Alemanha, Espanha e Itália, 1964. 99 min.

Pornô! Direção: Luiz Castellini, David Cardoso e John Doo. Brasil 1981

Possuídas pelo Pecado. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1976. 1h 42 min.

Sedução – Qualquer Coisa a Respeito do Amor. Direção: Fauzi Mansur. Brasil, 1974. 1h 45 min

Sem Defesa. Direção: David Cardoso. Brasil, 2015. 1h35min.

Tentação na cama. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1984. 80 min.

Troca-Troca do prazer. Direção: Armando Pinto (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1985.

Peça de Teatro

ANDRADE, Jorge. **Milagre na Cela.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Referências sobre a trajetória de David Cardoso no cinema, televisão e teatro

Cinema

19 mulheres e 1 homem. Direção: David Cardoso. Brasil, 1977. 80 min. 90 min

O Lamparina. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1963. 1h 44 min.

Noite Vazia. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil, 1964. 1h 33 min.

Meu Japão Brasileiro. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1964. 1h 42 min.

O Corpo Ardente. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil, 1965. 1h 27 min.

Vidas Estranhas. Direção: Tony Rabatoni. Brasil, 1966. 1h 20 min.

Férias do Sul. Direção: Reynaldo Paes de Barros. Brasil, 1966/67. 1h38 min.

Agnaldo, Perigo à vista. Direção: Reynaldo Paes de Barros. Brasil, 1969. 1h 33 min.

Se Meu Dólar Falasse. Direção: Carlos Coimbra. Brasil, 1970. 100 min.

A Moreninha. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1970. 1h 36 min.

Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem. Direção: Victor de Mello. Brasil, 1970. 1h 25 min.

Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora. Direção: Roberto Farias. Brasil, 1971. 1h 32 min.

A Herança. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1971. 1h 30 min.

Quando as Mulheres Paqueram. Direção: Victor de Mello. Brasil, 1971. 85 min.

Vencer por amor. Direção: Carlos Szilli. Brasil, 1971

A Corrida em Busca do Amor. Direção: Carlos Reichenbach Filho. Brasil, 1971. 1h32 min.

A Infelicidade ao Alcance de Todos. Direção: Olivier Perroy e Aníbal Massaini Neto. Brasil, 1972. 86 min.

Sinal Vermelho – As Fêmeas. Direção: Fauzi Mansur. Brasil, 1972. 103 min.

Caingangue – A portaria do diabo. Direção: Carlos Hugo Christensen. Brasil. 1973. 101 min.

Trindade... É meu Nome. Direção: Edwad Freund. Brasil, 1973. 104 min.

Sedução – Qualquer Coisa a Respeito do Amor. Direção: Fauzi Mansur. Brasil, 1974.

1h 45 min.

Caçada Sangrenta. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil. 1974. 1h30 min.

A Ilha do Desejo. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1975. 1h 30 min.

Amadas e Violentadas. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1976. 100 min.

Possuídas pelo Pecado. Direção: Jean Garrett. Brasil, 1976. 1h 42 min.

O Amante de Minha Mulher. Direção: Alberto Pieralisi. Brasil, 1978. 1h34min.

Bandido! – A Fúria do Sexo. Direção: David Cardoso. Brasil, 1978. 90 min.

O Guarani. Direção: Fauzi Mansur. Brasil.1979. 135 min.

Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal. Direção: David Cardoso. Brasil, 1979. 1h35 min.

E agora José? Direção: Ody Fraga. Brasil, 1980. 1h30min.

Corpo Devasso. Direção: Alfredo Sternhein. Brasil, 1980. 97 min.

A Noite das Taras. Direção: John Doo, David Cardoso e Ody Fraga. Brasil, 1980.

Aqui, Tarados! Direção: John Doo, Ody Fraga, David Cardoso. Brasil, 1980.

A Retirada da Laguna. Direção: David Cardoso. Brasil, 1980. Inacabado.

Virgem Caacupê. Direção: David Cardoso. Paraguai, 1980. (Exibido somente no Paraguai).

Pornô! Direção: Luiz Castellini, David Cardoso e John Doo. Brasil, 1981.

As Seis Mulheres de Adão. Direção: David Cardoso. Brasil, 1981. 85 min.

A Noite das Taras 2. Direção: Ody Fraga, Cláudio Portioli e David Cardoso. Brasil, 1982.

Mulher Tentação. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1982. 80 min.

Corpo e alma de mulher. Direção: David Cardoso. Brasil, 1983. 92 min.

A Freira e a Tortura. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1983. 89 min.

Tentação na Cama. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1984. 80 min.

Caçadas Eróticas. Direção: David Cardoso e Cláudio Portioli. Brasil, 1984. 80 min.

O Viciado em C. Direção: Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1984. 75 min.

Novas Sacanagens do Viciado em C. Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1985. 75 min.

Troca-Troca do prazer. Direção: Armando Pinto (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1985.

Sexo Cruzado. Direção: Armando Pinto (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1986.

Estou com Aids. Direção: David Cardoso. Brasil, 1986. 75 min.

Mi pátria querida. Direção: David Cardoso. Paraguai, 1986.

O Dia do Gato. Direção: David Cardoso. Brasil, 1987. 1h 20 min.

Solidão – Uma Linda História de Amor. Direção: Victor Di Mello. Brasil, 1989. 1h 34 min.

A Hora Mágica. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Brasil, 1998. 1h 41 min.

Porto da Minha Infância. Direção: Manoel de Oliveira. Brasil, 2001. 1h 11 min.

Um filme falado. Direção: Manoel de Oliveira. Brasil, 2002. 1h 36 min.

O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira. Brasil, 2002. 2h 13 min.

Espelho Mágico. Direção: Manoel de Oliveira. Brasil, 2005. 2h 17 min.

Corpo Presente. Direção: Marcelo Toledo e Paolo Gregori. Brasil, 2011. 1h 15 min.

Mazzaropi. Direção: Celso Sabadin. Brasil, 2013. 1h 42 min.

Sem Defesa. Direção: David Cardoso. Brasil, 2015. 1h35min.

História de Alice. Direção: Oswaldo Caldeira. Brasil, 2016. 1h 34 min.

Documentários institucionais produzidos pela DaCar produções

1970 – Mato Grosso

1971 – Phebo

1972 – Bemat, inauguração em Aquidauana

1973 – Bemat, instalação e metas em Campo Grande

1974 – Rodovias estaduais, em Cuiabá

1975 – Na Rota dos Diamantes

1976 – Faculdade de Direito de Guarulhos

1977 – Faculdade de Direito de Bragança Paulista

1977 – Maracaju

1977 – Maracaju, sessão dos vereadores

1978 – Guaicurus

1978 – Rio Aquidauana

1978 – Rio Rebelde

1978 – Rio São Lourenço, população ribeirinha

1980 – Ruas de São Paulo (luminosos paulistas)

1982 – Iraque (inacabado)

1986 – Cataratas do Iguaçu

1986 – Governo Pedro Predrossian, obras UFMS

Participação em Telenovelas como ator

O Grande Segredo. Autor: Marcos Rey. Direção: Walter Avancini. TV Excelsior, 1967.

Cara a Cara. Autor: Vicente Sesso. Direção: Jardel Mello e Arlindo Pereira. Rede Bandeirantes, 1980.

O Homem Proibido. Autor: Teixeira Filho. Direção: Gonzaga Blota. Rede Globo, 1982.

Uma Esperança no Ar. Autor: Amilton Monteiro, Crayton Sarzi, I. Fernandes e D. Santucci. Direção: Jardel Mello. SBT, 1986.

Pedra Sobre Pedra. Autor: Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. Direção: Paulo Ubiratan. Rede Globo, 1992.

Perigosas Peruas. Autor: Carlos Lombardi. Direção: Roberto Talma. Rede Globo, 1992.

Despedida de Solteiro. Autor: Walter Negrão. Direção: Reynaldo Boury. Rede Globo, 1992.

Spa Fantasia. Autor Ronaldo Ciambroni. TV Gazeta, 2003.

Da Cor do Pecado. Autor: João Emanuel Carneiro. Direção: Denise Saraceni. Rede Globo, 2004.

Teatro (como ator e produtor)

Os Homens. Autor: John Herbert. Direção: Odavlas Petti. São Paulo, 1976.

PS – O seu Gato Morreu. Autor: James Kirkwood. Direção: Odavlas Petti. São Paulo, 1990.

Caiu um homem na minha sopa. Autor e diretor: Gugu Limechi. Rio de Janeiro, 1993.

O jantar dos otários. Autor: Francis Veber. Direção: Paulo Afonso Grisólli, Rio de Janeiro, 1995.

O rabo do prefeito perfeito. Campo Grande, 2001.



Arquivo Pessoal
David Cardoso

Coleções

1 Materiais audiovisuais e de som

Capa de filme
Disco de vinil
Fotografia
Negativo de foto

2 Documentos

Atores e atrizes
Cinema: divisão de censura de diversões públicas
Contabilidade
Documento jurídico, político e certidão
Documento premiação - Congratulação - Evento

3 Materiais bibliográficos e visuais

Anotações - Escritos em geral
Carta - Postal - Envelope
Cartaz
Convite
Folder de campanha política - Divulgação comercial
Livro
Poesia - Poema
Programação Cinematográfica
Relatório Cultural - Catálogo
Sinopse - Roteiro - Trecho

4 Acervo museológico e arquivístico

Arquivo David Cardoso - Fotografias
Museu cinema brasileiro - Documentos
Museu David Cardoso - Documentos
Peças Museológicas
Sala David Cardoso

5 Materiais e notícias

Jornal
Lista descritiva de materiais de notícias
Pôster
Revista

6 Fichas Catalográficas

Acervo Museológico
Audiovisuais
Bibliográficos e visuais
Documentos
Equipamentos
Notícias

Autorizações de imagem e som
Fichas

Certificado de censura
Certificado de produto brasileiro
Certificado de registro ou averbação
Cinemateca brasileira - Depósitos
Cortes
Memorando

Comprovante
Contrato de trabalho
Fatura
Ingresso - Exibição
Nota Fiscal
Pedido de serviço
Recibo

Certidão de matrícula universitária
Certidão de processo judicial
Ofício
Político

Perguntas sobre o arquivo pessoal doado por David Cardoso ao Museu de Imagem e do Som da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul

(Resposta ao e-mail do pesquisador Roberto Abib, jornalista da FIOCRUZ e doutorando em Comunicação pela UFRJ)

1. Quando foi a doação do arquivo do David Cardoso para o MIS?

RESPOSTA: *O acervo foi doado por David Cardoso ao Arquivo Público Estadual de MS (APE/MS) em 04 de março de 2008, sendo posteriormente transferido para o Museu da Imagem e do Som (MIS) em 25 de junho de 2018.*

2. Ele mesmo quem fez a doação? Há um documento oficial dessa doação?

RESPOSTA: *Sim, existe uma declaração datada de 04 de março de 2008 e assinada por David Cardoso.*

3. Houve uma seleção dos documentos? O que foi aceito e o que foi devolvido? Porque tais documentos foram aceitos e outros não?

RESPOSTA: *Não possuímos registros no APE/MS para responder esta pergunta.*

4. Há alguma lista dos itens que foram doados?

RESPOSTA: *Sim, existe uma lista com preenchimento manual anexa à declaração de doação e David Cardoso e uma lista atualizada digitada.*

5. Quais foram os investimentos da Fundação em relação ao arquivo doado?

RESPOSTA: *idem item 3.*

6. Qual o tratamento dado aos documentos. Houve algum tratamento bibliográfico? Tratamento arquivístico?

RESPOSTA: *idem item 3.*

7. Quando foi criada a Sala David Cardoso? Qual foi o investimento? Qual o período de tempo da doação do arquivo à exposição e criação da Sala?

RESPOSTA: *A Sala David Cardoso foi inaugurada em 1º de outubro de 2009; quanto ao investimento, não possuímos registros no APE/MS para responder esta pergunta; por fim, a doação do acervo ocorre em 04 de março de 2008 e a inauguração da Sala ocorre em 1º de outubro de 2009.*

8. Quanto tempo durou o funcionamento da sala? Há um número de visitantes? Quando ela foi desativada?

RESPOSTA: O Arquivo Público Estadual de MS manteve a administração e visitação da Sala até sua transferência ao MIS em junho de 2018. O APE/MS não possui registros posteriores à transferência, devendo esta informação ser complementada pelo citado Museu; livros de registros e toda a documentação relativa à Sala foram transferidos ao MIS em junho de 2018, desta forma o APE/MS não possui dados que possibilitem responder sobre número de visitantes.

9. Informação para confirmar: Hoje a sala está sob a responsabilidade do setor Arquivo público e o arquivo está salvaguardado no MIS?

RESPOSTA: O Arquivo Público Estadual de MS é uma unidade cultural da Fundação de Cultura de MS. Assim como o MIS, ambas as unidades são subordinadas à Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural (GPHC). Em suma, o APE/MS é uma unidade cultural que atua na salvaguarda da história e da memória de Mato Grosso do Sul por meio da conservação de acervo em papel em sua maioria, tais como documentos oficiais, jornais, livros, relatórios, periódicos, etc.; já o MIS é uma unidade que presta a mesma salvaguarda por meio da preservação do audiovisual em suas competências. Isto posto, a GPHC determinou a transferência do acervo em questão do APE/MS para o MIS em 17 de outubro de 2017, assim sendo, todo o acervo e a Sala foram repassados ao MIS desde o dia 25 de junho de 2018, com exceção de uma pasta contendo a declaração de doação, alguns rascunhos e listagens, os quais foram integralmente enviados ao MIS para integrar o acervo já encaminhado anteriormente.

ACERVO DAVID CARDOSO – (DaCar)

Postais:

Dacar – 001 – O Amante de Minha Mulher
Dacar – 002 – E Agora José?
Dacar – 002.1 – E Agora José?
Dacar – 003 – E Agora José?
Dacar – 004 – A Ilha do Desejo
Dacar – 004.1 – A Ilha do Desejo
Dacar – 004.2 – A Ilha do Desejo
Dacar – 005 – A Ilha do Desejo
Dacar – 005.1 – A Ilha do Desejo
Dacar – 005.2 – A Ilha do Desejo
Dacar – 006 – A Ilha do Desejo
Dacar – 006.1 – A Ilha do Desejo
Dacar – 007 – A Ilha do Desejo
Dacar – 007.1 – A Ilha do Desejo
Dacar – 008 – A Ilha do Desejo
Dacar – 009 – A Ilha do Desejo
Dacar – 010 – A Ilha do Desejo
Dacar – 011 – Possuídas pelo Pecado
Dacar – 011.1 Possuídas pelo Pecado
Dacar – 012 – Possuídas pelo Pecado
Dacar – 012.1 – Possuídas pelo Pecado
Dacar – 013 – Possuídas pelo Pecado
Dacar – 014 – Possuídas pelo Pecado
Dacar – 015 – A Noite das Taras
Dacar – 015.1 – A Noite das Taras
Dacar – 016 – A Noite das Taras
Dacar – 016.1 – A Noite das Taras
Dacar – 017 – A Noite das Taras
Dacar – 017.1 – A Noite das Taras
Dacar – 018 – A Noite das Taras
Dacar – 018.1 – A Noite das Taras
Dacar – 019 – A Noite das Taras
Dacar – 019.1 – A Noite das Taras
Dacar – 020 – A Noite das Taras
Dacar – 020.1 – A Noite das Taras
Dacar – 021 – Tentação na Cama
Dacar – 021.1 – Tentação na Cama
Dacar – 022 – Caçadas Eróticas
Dacar – 023 – Caçadas Eróticas
Dacar – 024 – Caçada Eróticas
Dacar – 025 – Aqui, Tarados
Dacar – 025.1 – Aqui, Tarados
Dacar – 026 – Aqui, Tarados
Dacar – 026.1 – Aqui, Tarados
Dacar – 027 – Mulher Tentação
Dacar – 027.1 – Mulher Tentação
Dacar – 028 – Mulher Tentação
Dacar – 028.1 – Mulher Tentação
Dacar – 029 – Mulher Tentação
Dacar – 030 – Mulher Tentação
Dacar – 030.1 – Mulher Tentação
Dacar – 031 – Mulher Tentação
Dacar – 032 – Mulher Tentação
Dacar – 033 – Corpo Devasso
Dacar – 034 – Corpo Devasso
Dacar – 035 – Corpo Devasso
Dacar – 036 – Corpo Devasso

Dacar – 036.1 – Corpo Devasso
Dacar – 037 – Corpo Devasso
Dacar – 038 – Caçada Sangrenta
Dacar – 038.1 – Caçada Sangrenta
Dacar – 039 – Caçada Sangrenta
Dacar – 039.1 – Caçada Sangrenta
Dacar – 039.2 – Caçada Sangrenta
Dacar – 040 – Caçada Sangrenta
Dacar – 040.1 – Caçada Sangrenta
Dacar – 041 – Caçada Sangrenta
Dacar – 042 – Caçada Sangrenta
Dacar – 042.1 – Caçada Sangrenta
Dacar – 043 – Caçada Sangrenta
Dacar – 043.1 – Caçada Sangrenta
Dacar – 043.2 – Caçada Sangrenta
Dacar – 044 – Caçada Sangrenta
Dacar – 045 – Caçada Sangrenta
Dacar – 046 – Caçada Sangrenta
Dacar – 047 – Caçada Sangrenta
Dacar – 048 – Caçada Sangrenta
Dacar – 049 – Caçada Sangrenta
Dacar – 050 – Bandido
Dacar – 050.1 – Bandido
Dacar – 051 – Bandido
Dacar – 051.1 – Bandido
Dacar – 051.2 – Bandido
Dacar – 051.3 – Bandido
Dacar – 051.4 – Bandido
Dacar – 052 – Bandido
Dacar – 052.1 – Bandido
Dacar – 052.2 – Bandido
Dacar – 053 – Pornô
Dacar – 054 – Pornô
Dacar – 054.1 – Pornô
Dacar – 055 – Pornô
Dacar – 055.1 – Pornô
Dacar – 056 – Pornô
Dacar – 056.1 – Pornô
Dacar – 057 – Pornô
Dacar – 058 – Desejo Selvagem
Dacar – 058.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 059 – Desejo Selvagem
Dacar – 059.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 060 – Desejo Selvagem
Dacar – 060.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 062 – Desejo Selvagem
Dacar – 062.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 063.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 063.2 – Desejo Selvagem
Dacar – 064 – Desejo Selvagem
Dacar – 064.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 065 – Desejo Selvagem
Dacar – 065.1 – Desejo Selvagem
Dacar – 066 – Desejo Selvagem
Dacar – 066.1 – Desejo Selvagem

Postais Excluídos:

Dacar 004.3 - A Ilha do Desejo
Dacar 006.2 - A Ilha do Desejo
Dacar 007.2 - A Ilha do Desejo
Dacar 012.2 - Possuídas pelo Pecado
Dacar 012.3 - Possuídas pelo Pecado
Dacar 012.4 - Possuídas pelo Pecado
Dacar 015.2 - A Noite das Taras
Dacar 019.2 - A Noite das Taras
Dacar 020.2 - A Noite das Taras

Dacar 027.2 – Mulher Tentação
Dacar 028.2 – Mulher Tentação
Dacar 052.3 - Bandido
Dacar 060.2 - Desejo Selvagem
Dacar 060.3 – Desejo Selvagem
Dacar 061.2 – Desejo Selvagem
Dacar 061.3 – Desejo Selvagem
Dacar 064.2 – Desejo Selvagem

Fotos:

Dacar 068 – cena “possuídas pelo pecado”
Dacar 069 – foto/pôster
Dacar 070 – foto David
Dacar 071 – foto duas mulheres abraçadas
Dacar 072 – cinco homens em pé
Dacar 073 – mulher de biquíni
Dacar 074 – cenas
Dacar 075 – mulher sentada
Dacar 076 – mulher de costas
Dacar 077 – cena de beijo
Dacar 078 – oito pessoas
Dacar 079 – David Cardoso com duas pessoas ao ar livre
Dacar 080 – mulher de bermuda
Dacar 081 – três homens sorridentes

Dacar 082 – “O Guarani”
Dacar 083 – casal no sofá
Dacar 084 – David Cardoso/ palestra
Dacar 084.1 – David Cardoso/cena baleado
Dacar 085 – casal na cama
Dacar 086 – casal nu
Dacar 087 – David Cardoso/ grupo de filmagem
Dacar 088 – cenas de filme
Dacar 089 – mulher em pé
Dacar 090 – David Cardoso/grupos de artistas
Dacar 091 – David Cardoso/pôster
Dacar 092 – David Cardoso/mulher loira
Dacar 093 – negativo 4x4
Dacar 094 – positivo 4x4

Fichas técnicas:

Dacar 095 – E agora José – ficha técnica e sinopse
Dacar 095.1 – E agora José – ficha técnica e sinopse
Dacar 095.2 - E agora José-1979/SP
Dacar 095.3 – E agora José-1979/SP
Dacar 096 – Estou com Aids – ficha técnica e sinopse
Dacar 096.1 – Estou com Aids – ficha técnica e sinopse
Dacar 096.2 - Estou com Aids-1985/SP
Dacar 096.3 - Estou com Aids-1985/SP
Dacar 096.4 - Estou com Aids-1985/SP
Dacar 097 – Troca –Troca do Prazer – ficha técnica e sinopse
Dacar 097.1 – Troca – Troca do Prazer – ficha técnica e sinopse
Dacar 098 - Ficha Técnica – Mulher Tentação
Dacar 098.1 – Ficha Técnica – Mulher Tentação
Dacar 098.2 - Mulher Tentação 1982/SP
Dacar 098.3 - Mulher Tentação 1982/SP

Dacar 098.4 - Mulher Tentação 1982/SP
Dacar 099 – Tentação na Cama – ficha técnica e sinopse
Dacar 099.1 – Tentação na Cama –ficha técnica e sinopse
Dacar 099.2 - Tentação na Cama 1983/SP
Dacar 100 – Novas Sacanagens do Viciado em C – ficha técnica e sinopse
Dacar 100.1 Novas sacanagens do Viciado em C – ficha técnica e sinopse
Dacar 100.2 – Novas Sacanagens do Viciado em C
Dacar 101 – Ficha Técnica – Aqui Tarados
Dacar 102 – “As 6 Mulheres de Adão”
Dacar 102.1 – “As 6 Mulheres de Adão”
Dacar 103 – Divisão de Censura – Corpo e Alma de Mulher
Dacar 104.1 – A Freira e a Tortura
Dacar 104.2 – A Freira e a Tortura – 1983/SP
Dacar 104.3 – A Freira e a Tortura – 1983/SP

Artigos de Jornal – Filme: Noite das Taras

Dacar 106 – Notícias Populares
Dacar 106.1 – Notícias Populares
Dacar 106.2 – Diário da Noite
Dacar 106.3 – Folha de São Paulo
Dacar 106.4 – Diário Popular
Dacar 106.5 – A Gazeta Esportiva
Dacar 106.6 – A Gazeta Esportiva
Dacar 106.7 – Folha da Tarde

Dacar 106.8 – Metrô News
Dacar 106.9 – Diário Popular
Dacar 106.9.1 – Diário Popular
Dacar 106.10 – Notícias Populares
Dacar 106.11 – A Gazeta Esportiva
Dacar 106.12 – Notícias Populares
Dacar 106.13 – Folha da Tarde
Dacar 106.14 – O Estado de São Paulo

Dacar 106.15 – Notícias Populares
 Dacar 106.16 – Diário Popular
 Dacar 106.17 – Notícias Populares
 Dacar 106.18 – Gazeta Esportiva
 Dacar 106.19 – Folha de São Paulo
 Dacar 106.20 – Folha da Tarde
 Dacar 106.21 – Metro News
 Dacar 106.22 – O Estado de São Paulo
 Dacar 106.23 – Notícias Populares
 Dacar 106.24 – Folha da Tarde
 Dacar 106.25 – Diário Popular
 Dacar 106.26 – A gazeta Esportiva
 Dacar 106.27 – Notícias Populares
 Dacar 106.28 – A Gazeta Esportiva
 Dacar 106.29 – artigos de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.30 – artigo de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.31 – artigo de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.32 – artigo de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.33 – artigo de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.34 – artigo de jornal – recorde de bilheteria –
 Matilde Mastrangi
 Dacar 106.35 – artigo de jornal – recorde de bilheteria

Dacar 106.36 – artigo de jornal – recorde de bilheteria - 2ª
 semana
 Dacar 106.37 – artigo de jornal – recorde de bilheteria
 Dacar 106.38 – Diário da Noite
 Dacar 106.39 – Notícias Populares
 Dacar 106.40 – Gazeta
 Dacar 106.41 – Gazeta
 Dacar 106.42 – Artigo
 Dacar 106.43 – Gazeta
 Dacar 106.44 – Gazeta
 Dacar 106.45 – Folha da Tarde
 Dacar 106.46 – Artigo
 Dacar 106.47 – Notícias Populares
 Dacar 106.48 – Notícias Populares
 Dacar 106.49 – Notícias Populares
 Dacar 106.50 – Gazeta
 Dacar 106.51 – Notícias Populares
 Dacar 106.52 – Notícias Populares
 Dacar 106.53 – Notícias Populares

Artigos de Jornal – Filme: 19 Mulheres e 01 Homem

Dacar 107 – Diário da Noite – Os filmes da semana
 Dacar 107.1 – O Estado de São Paulo – filmes novos
 Dacar 107.2 - Folha da Tarde – estréia
 Dacar 107.3 – A Gazeta – 19 Mulheres e 01 Homem
 Dacar 107.4 - Folha da Tarde – Helena Ramos
 Dacar 107.5 – Notícias populares – Zélia Diniz
 Dacar 107.6 – O Estado de São Paulo – estréia

Dacar 107.7 – Notícias Populares – estréia
 Dacar 107.8 – A Gazeta Esportiva – estréia
 Dacar 107.9 – Notícias populares – estréia
 Dacar 107.10 – Notícias populares – Paola Bianchi
 Dacar 107. 11 – Artigo de jornal/ 19 Mulheres e 01 Homem
 Dacar 107.12 - Diário de São Paulo/Cinema - crítica
 Dacar 107.13 – A Gazeta – 19 Mulheres e 01 Homem

Artigos de Jornal – Filme: “E Agora José?” e Documentos diversos:

Dacar 108 – Notícias populares
 Dacar 108.1 – Notícias populares – Torturas do Sexo – E
 agora José?
 Dacar 109 – Artigos de jornal
 Dacar 110 – Diário popular – David: O Bem Sucedido
 Dacar 111 - Folha de São Paulo – Bolsa Cinema
 Dacar 112 – Artigo de jornal – Cat Regine
 Dacar 113 – Artigo de jornal – Velhos Amigos/Pelé
 Dacar 114 – Doc. De carga/Varig
 Dacar 115 – Guia Hotéis/panfleto “Ps seu gato morreu”
 Dacar 116 – Prospecto “PS. Seu Gato Morreu”
 Dacar 117 – Sinopse “PS. Seu Gato Morreu”
 Dacar 118 – Boletim de Revisão de Filmes – “As 6 Mulheres
 de Adão”
 Dacar 120 – certificado A-12609
 Dacar 122 – Boletim de revisão
 Dacar 123 – Fatura – filme: Desejo Selvagem
 Dacar 124 – Memorando – Noite das Taras
 Dacar 125 - Envelope da carta Trans Nacional
 Dacar 125.1 – Cotes/As 6 mulheres de Adão
 Dacar 125.2 Certificado de Censura/As 6 mulheres de Adão
 Dacar 126 – Cadastro de Trabalho
 Dacar 127 – Carta p/D.C./envelope

Dacar 128 – Autorização uso da imagem
 Dacar 129 – Frases de D.C./artigo
 Dacar 130 – Autobiografia/Pornochanchada
 Dacar 131 – Relatório de Exibição/Noite da Taras, Corpo
 Devasso e E agora José?
 Dacar 131.1 – A Noite das Taras/Recibo de Pagamento
 Dacar 132.1 – Certificado de Censura
 Dacar 133 – Rótulo/rolo 6
 Dacar 134 – Boletim de revisão
 Dacar 135 – Um envelope e duas cartas manuscritas do Sr.
 Nelson Sardelli
 Dacar 135.1 – Foto/Nelson Sardelli
 Dacar 137 – Convite
 Dacar 138 – Borderô/Vanguarda Cinematográfica
 Dacar 139 – Pôster/Avant/Premiere de Agnaldo/Perigo à Vista
 Dacar 141 – Memorando/Paraguai
 Dacar 142 – Certificado/filmes
 Dacar 143 – Certificado/Troca-Troca do Prazer
 Dacar 144 – Certificado 031/77 – SP/filme
 Dacar 145 – Certificado Prod. Brasileiro/CONCINE
 Dacar 147 – Certificado/Corpo e Alma de Mulher
 Dacar 148 – Certificado/Corpo e Alma de Mulher

Depósito

Dacar 206 – 3 luminárias de tripé
Dacar 208 – Máquina calculadora
Dacar 210 – Suporte para câmera em movimento
Dacar 213 – Pôster/Caingangue
Dacar 219 – Negativos de filmes (precários)
Dacar 226 – Calculadora
Dacar 227 – Tripé
Dacar 229 – 15 latas de filme
Dacar 231 – Ferro de passar roupa

Sala David Cardoso:

Dacar 238 – Filme em cartaz “Amadas e Violentadas”
Dacar 239 – Filme em cartaz “19 Mulheres e um Homem”
Dacar 240 – Parte do elenco e equipe técnica/filme “Possuídas pelo Pecado”
Dacar 241 – Cena do filme/ “A Herança”
Dacar 242 – Filmagem do filme “A Herança”
Dacar 243 – David Cardoso e equipe de filmagem/”Agnaldo, Perigo à Vista”
Dacar 244 – Claquete
Dacar 245 – Câmera fotográfica de fole
Dacar 246 – Certificado/CONCINE
Dacar 247 – Estojo de couro para câmera Lumex
Dacar 248 – Certificado/Departamento de Censura/PF
Dacar 249 – Ficha Técnica e Sinopse/”O dia do Gato”
Dacar 250 – Indeferimento do filme “A Freira e a Tortura”
Dacar 251 – Ficha Técnica e Sinopse/ “A Freira e a Tortura”
Dacar 252 – Coladeira 35mm
Dacar 253 – Máquina de escrever/Hermes/Dec.40

Pastas Excluídas

Dacar 143.1 – Cert. De Prod. Brasileiro

- Prospecto – PS Seu gato Morreu (10 cópias)

01 Caixa com postais, fotos, cartazes e documentos diversos.

01 caixa com três troféus danificados

01 caixa com 51 fotos diversas

Dacar 232 – Certificado (moldurado e quebrado)
Dacar 235 – Ficha Luna Filmes (em branco)
Dacar 235 – Rolo de filme (sem identificação)
Dacar 236 – Rolo de filme/grande/As 6 Mulheres de Adão/8 partes/parte 1
Dacar 236.1 – Rolo de filme/grande/As 6 Mulheres de Adão/8 partes/parte 3
Dacar 236.2 – Rolo de filme/grande/As 6 Mulheres de Adão/parte 8

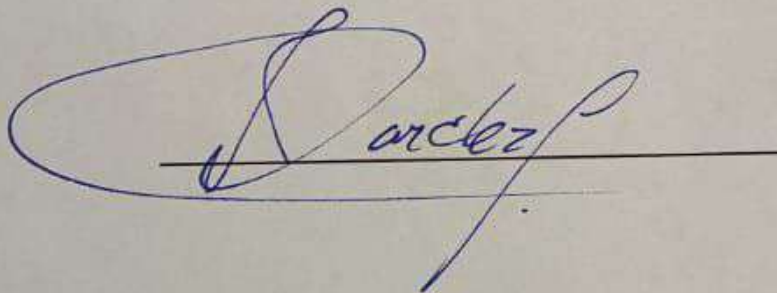
Dacar 254 – Panfleto do livro O Rei da Pornochanchada
Dacar 255 – Crachá/15º Festival Mix Brasil
Dacar 256 – Livro/ Autobiografia do Rei da Pornochanchada
Dacar 257 – Catálogo/Coleção Aplauso
Dacar 258 – Chapéu/filme/”Desejo Selvagem”
Dacar 259 – Zagaia/filme/”Desejo Selvagem”
Dacar 260 – Revista Maturitá
Dacar 261 – Cena do Filme/”Desejo Selvagem”
Dacar 262 – Peça de Teatro/”Os Homens” (foto)
Dacar 263 – Capa/LP/”A Moreninha”
Dacar 264 – Capa/LP/ “O Homem Proibido”
Dacar 265 – Capa/LP/”Caçada ao Sucesso”
Dacar 266 – Projetor 16mm
Dacar 267 – Latas de filmes e bitolas
Dacar 268 – Cadeira de Diretor
Dacar 269 – Tripés de iluminação
Dacar 270 – Câmera 35mm

DECLARAÇÃO

Eu, Jose' David CARDOSO,
portador do CPF nº 234381938 68, e do RG nº 3632 228 SSP
residente e domiciliado na AV. AFONSO PENA 1882
CENTRO,

objetivando a realização do projeto "Sala de Exposição David Cardoso" - a ser executado pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul -, DECLARO, a quem interessar possa, que entreguei os materiais especificados na lista em anexo à **Caciano Silva Lima**, Gestor do Arquivo Público Estadual lotado na instituição supra citada, portador do RG nº 1183141-SSP/MS e Registro Funcional nº 9163401. Declaro, também, que o respectivo Termo de Doação será feito e assinado após a análise técnica do material listado.

Campo Grande, 04 de Março de 2008.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Jose' David Cardoso', is written over a horizontal line. The signature is stylized with large loops and a long trailing stroke.

ACERVO DAVID CARDOSO

Item	Descrição	Grau Técnico	Quantidade
1	Cartaz - Estão c/ AIDS 3 pessoas	Bom	05
2	Cartaz - Corpo Devaso	Bom	05
	Placas Honoring - Davi Cardoso	-	2
3	Os homens Cartaz	Bom	05
4	Mulher Tentação Cartaz	Bom	05
5	Desexo Selvagem Cartaz	Bom	05
6	Banheiro Cartaz	Bom	05
7	19 mulheres e um homem Cartaz	Bom	05
8	Tentação na Cama Cartaz		02
9	Tentação eróticas Cartaz		1
10	Corpo, Alma de Mulher 1 de pituado	Bom	05
11	A Noite das Tars Cartaz	Precário	05
12	Calculadora Olivetti	Precário	1
13	O Dia do Gato Cartaz	Bom	05
14	Cacador Frotural Cartaz		05
15	Livro de Registro de Logamento - 1975	Precário	1
16	2 Rolos 35mm	Precário	2
17	Diapente	Bom	1
18	Parc e Reportes jornal	Regular	1
19	Fichas técnicas - diversos	Precário	1
20	Materiais divulgação PS. San Gato Mbarac		1
21	Livro Inspeção de Trabalho		1
22	Certificados de Penhora		3
23	Carta - USA 1981	Precário	01
24	Foto diversos	Precários	18
25	Enxada	Bom	1
26	Fotolitos publicidades - diversos	Precário	58
27	Negativos de San - caixa	Bom	1
28	Cedex Sargento - fotos e Lucho Aquidauera, C Grande		1
29	Certificados de Penhora - Corpo e Alma de mulheres	Precário	1
30	Visa do Gato - Certificados (3 folhas)		1
31	Corpo Devaso Certificados de Penhora	Precário	1
32	As 6 mulheres de Adão Certificados de Penhora	Precário	1
33	Fotolitos Publicidade (diversos)	Bom	40 + 15
34	Negativos de filmagens (locote)		1
34	Traco-Traco do Resto Certificados de Penhora	Precário	1
35	Cartaz - Para Teófilo (2002)	Precário	1

ACERVO DAVID CARDOSO

Item	Descrição	Grau Técnico	Quantidade
35	Fitas Casetes - Usados antes da re- bica dos filmes	Razoável	3
36	Projetor de Slides - 1964	Bom	1
37	1ª máquina fotográfica (1964) comprada pela produtora da Casa marck - Franke	Ruim	1
38	Reel Filme Traillon 8 mulheres de Ados	Ruim	1
39	Reel: Parte de Filmes 35 mm	Ruim	2
40	Mesa enredadeira	Razoável	1
41	Pedestal - Microfone * (Ficou!)	Ruim	1
42	Suprimento projetor 16mm	Razoável	1
43	Traillon - A (parte da textura cabeça, Enrolador (Reel))		1
44	Primo Carbonari - Enrolador textura		1
45	Reel Diversos		1
46	Projetor IEC Compact 16mm	Bom	1
47	Fichas técnicas, fotos, Relações, Reportagens, Cartas de F&A, Auto- rizes do Rio de Janeiro		12
48	Trapiço câmera fotográfica	Bom	1
49	Eléctro - Incan	Razoável	1
50	Prêmio - Troféu Conjunto de Obras II Festival, Cinema 2001	Bom	1
51	Codex de Incan	Recário	1
52	Autobiografia - Incan	Bom	1
53	Juri popular - Melhor Ator Troféu Ribalta	Bom	1
52	Fivela - Presente de Tio Moisés - Rei do Gato	Bom	1
53	Bonnet Lencement Livro	Bom	2
54	Bonnet Mérito - Livro 1984	Razoável	1
55	Cartão de Apresentação	Razoável	1
56	Troféu Oscar - Honra ao Mérito	Bom	1
57	Supernova do Gato	Bom	1
58	Prêmio Jostage Muro 1979	Bom	1

ACERVO DAVID CARDOSO

Item	Descrição	Grau Técnico	Quantidade
59	Trofeu Laser Repase 1978	bron	1



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 3786 / 81-CONT.

TÍTULO: 19 MULHERES E 1 HOMEM

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 23h 30m

SUPRESSÕES - 3º rolo

- Cena de nudez parcial - cortar desde quando são focalizadas de perto as mocas tomando banho no rio, com os seios à mostra até que é enfocado o rapaz pescando.

- Seqüência intercalada de estupro - cortar desde que o bandido manda, pela primeira vez, a moça tirar a roupa, até que 1/4 ela é focalizada, já morta, no chão, com a roupa branca sobre seu corpo.

- Na seqüência que mostra o casal à beira da piscina-tanque, retirar as tomadas em que aparecem os seios da mulher, após o homem retirá-lhe a roupa, até o momento em que é focalizado um coração assando no espeto.

- Suprimir as tomadas em que duas mulheres aparecem, frontalmente, com os seios desnudos, diante do bandido negro.

Diante do exposto e tendo em vista que permanecem implicações motivadas pelas cenas eivadas de violência, somos pela liberação do filme para após as 23h 30m.

Brasília, 08 de outubro de 1981

Jeanete M. de Oliveira Farias
Técnica d. Censura
Mat. 2.404.845

Ass. [Assinatura]
Técnica de [Assinatura]
Mat. 2.403.070