

ESTUDOS DE GÊNERO, CINEMA E HISTÓRIA: AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS NO FILME “DAMAS DO PRAZER” (1978), DE ANTONIO MELIANDE

*GENDER STUDIES, CINEMA AND HISTORY: THE
REPRESENTATIONS OF FEMALE CHARACTERS IN THE FILM
“DAMAS DO PRAZER” (1978), BY ANTONIO MELIANDE*

Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis

PUCRS¹

Thiago Costa Juliani Regina

PUCRS²

Resumo: Nos anos finais da década de 1960 e iniciais da década de 1970, surgem as Pornochanchadas, um gênero fílmico de cunho erótico que explorava simbolicamente o ato sexual. Os longas-metragens recorriam ao exibicionismo do corpo de personagens femininas, principalmente a partir da prática do *voyeurismo*, como forma de autossustentabilidade econômica e manutenção no campo cinematográfico. Considerando que o cinema se constitui em uma fonte cultural que reflete o social e, ao mesmo tempo, estrutura-o, este artigo, propõe-se a analisar as representações associadas às mulheres no filme *Damas do Prazer*, lançado em 1978, em São Paulo, e dirigido por Antonio Meliande. A partir disto, pode-se pensar como

Abstract: In the Late 1960s and early 1970s, Pornochanchadas appeared, an erotic film genre that symbolically explored the sexual act. The feature films resorted to the exhibitionism of the body of female characters, mainly from the practice of voyeurism, as a form of economic self-sustainability and maintenance in the cinematographic field. Considering that cinema is a cultural source that reflects the social and, at the same time, structures it, this article proposes to analyze the representations associated with women in the film *Damas do Prazer*, released in 1978, in São Paulo, and directed by Antonio Meliande. From this, one can think how some female stereotypes were constructed and projected by the cinema, reinforcing already sedimented imaginaries and providing

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES. E-mail: gabbireis@gmail.com.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES. E-mail: thiago.regina@acad.pucrs.br.

alguns estereótipos femininos eram construídos e projetados pelo cinema, reforçando imaginários já sedimentados e fornecendo novas percepções, no período em questão.

Palavras-chave: Gênero e cinema; Representações personagens femininas; Pornochanchada

new perceptions, in the period in question.

Keywords: Gender and cinema; Representations of female characters; Pornochanchada

Introdução

O cinema é um fenômeno complexo em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, socioeconômica e sociocultural. (VALIM, 2005) As produções cinematográficas são práticas sociais, testemunhos do pensar e agir de uma sociedade, e ocupam um papel privilegiado na configuração dos imaginários sociais,³ por meio das representações,⁴ contribuindo com a complementação de referências simbólicas sobre diversos temas, entre elas, noções gerais sobre feminino e masculino. Esse simbolismo é forjado desde a posição da câmera até as disposições e protagonismos ocupados pelos personagens nas narrativas, integrando parte dos debates sobre os Estudos de Gênero.⁵

Essas representações que constituem personagens femininos e masculinos são construídos, geralmente, pelo uso de estereótipos que são facilmente reconhecidos no interior de uma sociedade. O espectador assimila o que lhe é apresentado em cena a partir daquilo que já lhe é conhecido, ou seja, noções

³ De acordo com Bronislaw Baczko, o imaginário é composto por um conjunto de representações coletivas, imagens e ideias elaboradas socialmente. Essa noção concebe o imaginário como possuidor de uma realidade própria, com influência variável sobre o que pensam as pessoas e sobre seus comportamentos. Portanto, nesse sentido, não há uma distinção do imaginário com relação ao real. (BACZKO, 1991, p. 8)

⁴ O conceito de representação do qual lançamos mão, segue o caminho da elaboração de Roger Chartier, que aponta uma concepção teórica comum sobre a "natureza" associada – do simbólico e da práxis – das representações. Transcendem-se as noções enquanto algo imanente ao plano das ideias ou como algo próprio da materialidade do social e, como representações que são, localizam-se na simbiose da ação e do pensamento dos homens. Portanto, as representações configuram-se em diferentes atribuições de valor e, por conseguinte, de gradação do mundo social. O efeito hierarquizador é fruto da complexidade que envolve o trabalho de construção das representações, que ocorre em um espaço de conflito entre os grupos sociais e os profissionais especializados na produção de bens simbólicos. (CHARTIER, 2002)

⁵ Optamos pelo uso de Gênero em maiúsculo sempre que for relacionado aos Estudos de Gênero e gênero em minúsculos quando tratar de movimentos ou estilos cinematográficos.

comuns preexistentes. Conforme o que Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015) nos alertam, de que tomando “Gênero” como algo dado, reconhecemos aquilo que “pertence” à mulher e ao homem, instantaneamente. Esses arranjos inscritos nos indivíduos fazem parte de um esforço social em canalizar o comportamento das pessoas e criar diferenças entre masculinidades e feminilidades.

Nesse sentido, Guacira Lopes Louro (2014) afirma que é necessário demonstrar como essas distinções entre homens e mulheres, geralmente remetidas às características biológicas, são representadas ou valorizadas, isto é, “aquilo que dissemos ou pensamos sobre elas é que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico”. (LOURO, 2014, p.25) Reitera também que instâncias ou espaços sociais, e aqui podemos pensar o cinema, são “genericados”, ou seja, são constituídos pelo Gênero, assim como, constituintes.

Destacamos, deste modo, que os filmes do gênero Pornochanchada, que serão devidamente apresentados no tópico a seguir, enquanto refratores de sentidos estruturantes e reflexo dessa sociedade, nos auxiliam a pensar os mecanismos de poder⁶ presentes nas relações de Gênero e como eles carregam discursos e práticas sobre feminino e masculino associados ao período que foram produzidos.

Dito isso, através de uma análise fílmica (AUMOND, 2009; FERRO, 1992; PENAFRIA, 2013), nosso objetivo é discutir as representações associadas às personagens femininas no longa-metragem *Damas do Prazer*, lançado em 1978, dirigido por Antonio Meliande, bem como historicizar o contexto em que ele é produzido.⁷ Para compor o estudo, exploramos como fontes secundárias a ficha técnica do filme disponível na Cinemateca Nacional e as críticas cinematográficas

⁶ O conceito de poder elaborado por Michel Foucault é pensado como “uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade” (FOUCAULT, 1987, p.29), que pode ser exercido em diferentes direções, perpassando e constituindo toda sociedade e não é localizado em uma única instituição. Essa noção é relevante para pensar as relações de poder entre homens e mulheres, e principalmente, problematizar a noção dicotômica de dominante *versus* dominado, que atravessou parte das discussões dos Estudos Feministas. Através desse entendimento de “poder”, percebemos que outros arranjos atravessam essas categorias, por exemplo, homens e mulheres de diferentes raças, classes, religiões etc., que através de negociações, revoltas, alianças se relacionam.

⁷ Tentamos nos distanciar de um narrativismo excessivo, não obstante, as reflexões e as discussões sobre o filme em questão se inserem dentro do campo e de um circuito cinematográfico específico, fazendo-se indispensável o exame desta conjuntura.

extraídas do *Jornal Movimento* e *Jornal do Brasil*.⁸ A partir destes tipos de fontes, podemos fazer inferências sobre as tendências na utilização dos recursos técnicos, associando-as aos profissionais registrados, assim como verificarmos os pontos de aproximação e distanciamento do filme com o que a crítica especializada considerava uma boa produção, dentre outras possibilidades.

Durante oitenta e dois minutos, o longa-metragem retrata em tom tragicômico e intimista o cotidiano de mulheres que se prostituem por diferentes razões, em um beco escuro da cidade de São Paulo, que serve à narrativa como um elo, interligando-as como “classe”.⁹ Para fins de análise, esse texto se deterá em cinco personagens centrais da trama: Cora, a prostituta mais velha do grupo, que precisa sustentar o filho doente; Beth, a porta-voz do grupo; Japa, uma mulher com traços orientais, de família tradicional, que se orgulha em trabalhar no “ponto”; Sônia, a “sindicalista”, que busca seus direitos e não aceita ser explorada; e, por último, Vera, a novata.

1. Condições de produção e circulação das Pornochanchadas

Conforme Marcelo Ridenti (2014), durante toda a década de 1960, no Brasil, houve uma significativa convergência entre política e cultura. Afirmção observável a partir de uma série de decretos-leis ou portarias instaurados pelo governo civil-militar para regulamentação, incentivo e distribuição de bens culturais – inclusive o cinema. Dentre estas políticas, destacamos a criação do Conselho Federal de Cultura (1966), Instituto Nacional de Cinema (1966),¹⁰ Empresa Brasileira de Filmes (1969)¹¹ e Conselho Nacional de Cinema (1976).

⁸ As documentações referentes às críticas cinematográficas compõem a dissertação intitulada “A Pornochanchada deve ser hedionda”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis, PUCRS, 2018.

⁹ Definição utilizada pela personagem Beth, na primeira cena do longa-metragem, quando se referiu a elas e as suas “colegas”.

¹⁰ O Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado no dia 18 de novembro de 1966, através do Decreto-lei n.43, e tornou-se responsável pela regulamentação do cinema nacional e administração da “copiagem obrigatória”, obrigatoriedade de exibição nas salas, computação de bilheteria etc.

¹¹ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi criada após a instauração do Ato Institucional nº5, pelo Decreto-lei n.º 862, e era responsável pela administração das políticas de financiamento, distribuição de filmes no exterior, realização e apresentações em festivais, objetivando publicizar o que era produzido no território nacional.

O resultado dessas medidas foi o impulso à produção cinematográfica, ainda que a liberação dos financiamentos advindos da Embrafilme tenha ocorrido somente após 1970, notamos, entre 1967 e 1978, o aumento significativo de lançamentos fílmicos e o crescimento da receita de ingressos vendidos entre 1971 e 1978. Ao analisarmos os dados gráficos,¹² observamos que, em 1969, no ano que surgem as Pornochanchadas, há um salto de 25 para 44 filmes lançados, e após sua instauração na Boca do Lixo,¹³ de 74 longas-metragens para 87 em 1976, considerado os “anos dourados” das comédias eróticas. Vemos, portanto, que o gênero teve importante relevância e participação nesses números apresentados.

Segundo Nuno César Abreu (1996), o termo “Pornochanchada”, nomenclatura depreciativa criada pela crítica cinematográfica do período, refere-se a centenas de filmes produzidos entre 1969 a 1982, com forte apelo erótico e pouquíssimos recursos técnicos. Os pesquisadores do tema (ABREU, 1996; SIMÕES, 1999) apontam que o gênero visava atender as demandas de públicos “menos politizados” – operários, camponeses, membros de classes médias e baixas. A tematização característica era a das conquistas amorosas; as traições; os adultérios, as broxadas etc. Os longas-metragens se propunham a estabelecer um código com seus consumidores através, principalmente, do uso de recursos que privilegiassem o olhar masculino sob o feminino em cena, diálogos com “trocadilhos fálicos” e recursos sonoros para enfatizar simbolicamente o gozo. Eram produzidas primeiro no Rio de Janeiro, apropriando-se do discurso paródico e carnavalização muito similar às antigas Chanchadas, e em 1973 as rodagens transferem-se para o reduto cinematográfico paulista, próximo a pontos de prostituição, estações ferroviárias e rodoviárias.

O fenômeno Pornochanchadas continha em seus longas-metragens elementos estéticos e recursos comuns aos cinemas erótico-pornográficos em

¹² Dados sobre produção e circulação extraídos de “Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)”, William de Souza Nunes Martins, UFRJ, 2009.

¹³ O reduto cinematográfico da Boca do Lixo cresceu de forma autônoma e orgânica, entre os cruzamentos da Rua Vitória e Rua Triunfo, em São Paulo, na qual com o crescimento da região e baixo custo instala-se algumas empresas de distribuição cinematográfica. O uso do substantivo “lixo” refere-se ao público que lá circulava: prostitutas, pessoas em situação de rua, “mandros” etc.

voga no mercado clandestino, caseiro e/ou da contracultura estadunidense, destacando principalmente os *stags films*¹⁴ e os *beavers*,¹⁵ que utilizavam o desejo vinculado a noções rasas de obscenidade como motor para manutenção de um público consumidor. Esta abordagem prévia explora exclusivamente o corpo feminino como objeto contemplativo, observável, e uma forma de despertar para o sexo através de *closes* em plano fixo das genitálias das personagens, como agente convidativo para a ação. Essa fórmula, que aparentemente foi um sucesso, passou por um processo de resignificação no Brasil nos anos 70, primeiro porque aqui a Censura¹⁶ se mostrou intolerante com cenas que continham insinuações mais consideradas picantes de sexo simbólico, tais como nudez frontal total ou pelos pubianos, e segundo que talvez a intenção dos diretores e produtores não fosse propriamente criar um produto pornográfico explícito, mas trabalhar exatamente com esse limite tênue de comédia erótica não explícita.

Essas afirmações sugerem que as Pornochanchadas foram o produto da época em que estiveram inseridas, ocupando no intervalo de quase quinze anos metade do mercado cinematográfico brasileiro, a partir do estabelecimento de um espaço de negociação com censores, da relação conturbada com a crítica especializada, da busca constante por investidores da iniciativa privada e códigos com o público-alvo.

Segundo Inimá Simões (1999), em função do apelo sexual e cômico, as Pornochanchadas foram acusadas pela Censura e setores mais conservadores, sobretudo pela Igreja Católica, de corromper a moral e os bons costumes da “tradicional” família brasileira, incentivar o aumento da criminalidade e de promover o sentimento de ódio generalizado. Na reportagem *Diretor da Censura*

¹⁴ Segundo Abreu (1996), o gênero teve origem nos circuitos clandestinos dos Estados Unidos, rodados na primeira metade do século XX, e é considerado precursor do cinema de sexo explícito contemporâneo. Eram filmes curtos, de sete a oito minutos, mudos, preto e branco, com cenas de nudez e penetração, sem linearidade nas narrativas e cortes abruptos.

¹⁵ O gênero cinematográfico acompanhou a expansão do circuito clandestino da indústria pornográfica estadunidense, na década de 60, contando com um público consumidor muito semelhante aquele dos *stags films*. Os filmes, também de curta duração, eram exibidos em clubes masculinos, exibindo enxertos da *performance* de mulheres fazendo strip-tease, editados em sequências de cortes dando *close* a estas mesmas personagens com pernas abertas e sua genitália aparente.

¹⁶ Optamos pelo uso de Censura em maiúsculo sempre que for relacionado ao Órgão Federal responsável pela ação dos censores e dos critérios utilizados por estes mesmos e censura em minúsculo quando tratar do ato em si.

explica que proibição de filmes defende a moral da população, publicada pelo *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1973, Rogério Nunes¹⁷ afirma que o papel dos censores era “retardar a decadência moral por mais tempo possível”. Segundo ele, o problema das comédias eróticas brasileiras eram a exploração comercial da temática sexo – a qual, poderia ser representada, desde que respeitasse a distinção entre arte e pornografia ofensiva. Ainda conforme Simões (1999) existiria um paradoxo entre proibir esses filmes e, simultaneamente, fomentá-los. Isto porque os decretos-leis criaram um contexto frutífero para o desenvolvimento do cinema nacional, ou seja, garantia de reserva de mercado. Outra questão que entra nesta soma foi a preocupação do Governo com a manutenção de uma suposta imagem “democrática e liberal” aos países estrangeiros, criando, assim, um espaço de negociação. Veremos, por exemplo, um longa-metragem com mais de dez cortes sugeridos pela censura ser liberado para exportação.

Na apresentação da obra *Sexo e Poder (1979)*, Guido Mantega alerta:

Uma coisa é certa: a “moral”, e os “bons costumes”, e principalmente os “maus”, continuam sendo uma questão de Estado, uma ameaça à segurança nacional e um risco à ordem e manutenção da família. E quanto mais autoritário for o país, mais a sexualidade dos cidadãos será reprimida. *Mas nem sempre o autoritarismo veste uniformes militares e encarcera os indivíduos em plena luz do dia. Ele pode ser sutil, invisível; estar incorporado em cada indivíduo (...)* O autoritarismo e a repressão sexual mais eficazes não são vistos a olho nu. (MANTEGA, 1979, grifos nossos, p. 05)

Observamos que o discurso que contorna a questão da aparente imoralidade em função do apelo sexual das Pornochanchadas, trazido nos relatórios de censura, mas, principalmente, pela insatisfação de setores conservadores, não é algo deslocado do tratamento sobre corpo e a própria sexualidade no período. Entre os anos de 1969 e 1979, poucos foram os filmes do gênero que extrapolaram o erótico, majoritariamente, o público não consumia

¹⁷ Após a reestruturação da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Rogério Nunes, jornalista e advogado assumiu o cargo de diretor da Censura, exercendo o cargo desde meados do Governo Médici até o final do governo ilegítimo civil-militar. (KUSHNIR, 2004)

a prática sexual em si, mas apenas aquilo que a antecede: o desejo. Portanto, os longas-metragens agiam de forma psicológica acessando aquilo que era suprimido em nome dos “bons costumes”. Rosar, Klanovicz e Corrêa (2016) advertem que o caráter transgressor das comédias eróticas se encontrava em um campo de lutas políticas e culturais, principalmente, em reação a ascensão de discursos sobre liberdade sexual, direitos civis e feminismo.

Nos parece óbvio, neste sentido, que a tentativa de cercear os discursos sobre sexualidade apenas à esfera do privado, subjugado à culpa Cristã ou por uma tentativa de eternizar aspectos conservadores, tais como, machismos, docilidade dos corpos, família tradicional etc., promoveu apenas sua multiplicação – algo não tão diferente daquilo apresentado por Michel Foucault (1999), quando a partir do dispositivo da sexualidade buscou compreender as relações de poder entre os indivíduos na Era Vitoriana.

O declínio do ciclo das Pornochanchadas deu-se devido a um esgotamento temático e, principalmente, pela invasão de filmes estrangeiros de pornografia explícita, os *hard core*, que em questão de análise de som, imagem e edição possuíam um melhor acabamento. Segundo Jean-Claude Bernardet, crítico de cinema que constantemente escrevia na Sessão Cinema do *Jornal Movimento*, afirma que “a maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô”. (BERNARDET, 1979, p.108) O sexo forjado pelo gênero se sustentou devido ao fato que o público interagiu e se apropriou do material em cena, a partir de seu estoque de imagens, fantasias e desejos prévios, à medida que lhe foi apresentado uma nova roupagem que ultrapassou aquela do erótico, perdeu um fluxo intenso de escoamento de produção. Outro fator que corroborou com a diminuição e, após os primeiros anos de 1980, o encerramento da produção de filmes em escala, foi o lento e gradual afrouxamento da censura, que anteriormente servia como publicidade orgânica¹⁸.

¹⁸ Os longas-metragens, após sofrerem cortes pelo aparato censório, despertavam organicamente o interesse e curiosidade do público, ou seja, produtores e distribuidores não precisavam despender muitos recursos em propagandas em jornais, revistas especializadas ou *outdoors*, isto porque no período era comum a exclusão de cenas que poderiam desorganizar a ordem vigente com debates políticos, nudez, excesso de ato simbólico sexual, palavras de baixos escalão, etc.

2. Filme *Damas do Prazer* (1978), de Antonio Meliande

Para a análise do filme a seguir, optamos pela realização de um modelo adequado para o estabelecimento de uma relação Cinema-História. Conforme propõem o historiador francês Marc Ferro (1992) devemos partir de uma análise social reversa, isto quer dizer que a construção de um filme envolve diversos atores sociais, bem como o próprio Estado, seja por agências de financiamento, regulação de mercado ou na elaboração de políticas públicas, capital privado de realização e distribuição, e os trabalhadores, que carregam consigo sua própria realidade social. Portanto, não cabe somente ao diretor-geral delimitar todos os elementos visíveis na obra e/ou seu teor ideológico. O ofício do historiador frente a essa produção é identificar esses elementos fílmicos, examiná-los e percebê-los como parte de um processo histórico.

Neste sentido, Pennafria (2009) afirma que não existe um modelo único de análise fílmica, mas diferentes tradições de análise – variando formas de separação da obra por cenas, segmentos etc. Pretendemos decompor aqui o longa-metragem para entendê-lo como objeto de pesquisa e, conforme orienta a metodologia, devemos saber previamente o que questionar. No filme *Damas do Prazer* buscamos, especificamente, o tratamento dado às personagens principais (protagonistas ou papéis secundários), elementos que compõem a forma de construção (vestuário, acessórios, maquiagem, etc.), cenários onde se desenvolvem as ações, tipos de mulher, se trazem consigo dilemas morais ou não, etc. Dito isso, optamos por analisar as cenas de forma sequencial e não apenas através de segmentos.

O diretor Antonio Meliande¹⁹ nasceu na Itália em 1945 e ainda enquanto criança mudou-se para o Brasil, foi um importante diretor de fotografia da cinematografia brasileira, trabalhando com expoentes da Boca do Lixo, tais como Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins. Em 1975 ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, pelo filme *O anjo da noite*, no Festival de Gramado. O longa-

¹⁹ Ver mais em: Documentário "Antonio Meliande: Pau pra toda obra", Produtora Comunicação Alternativa Ltda, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=69Ozslj8llQ>. Acesso em 10/07/2019.

metragem *Damas do Prazer* foi o seu segundo filme enquanto diretor-geral, sendo também o responsável pela fotografia.

O longa-metragem *Damas do Prazer* (1978), produzido com capital privado, retrata a história de “um grupo heterogêneo de prostitutas que faz de um beco o ponto de encontro e aliciamento de fregueses”.²⁰ Essas personagens são cercadas de alcoólatras, viciados, traficantes, cafetões violentos e clientes de diferentes faixas etárias e poder aquisitivo. As primeiras cenas servem para delimitar o espaço em que a trama ocorre, mostrando ao espectador a partir de um plano aberto, com baixa luminosidade, detalhes do trânsito noturno, intercalados com os créditos do filme e um *travelling* que acompanha e apresenta, da esquerda para a direita, as personagens principais (ver Figura 2) – quase como se fosse uma vitrine expondo-as. Em quase todo esse segmento, ao fundo, ouvimos uma música intensa, animada, no estilo rock, até que brutalmente é interrompida por um samba cantarolado: “vai mulher da vida, teu freguês ficou tão só”.



Figura 1: *Travelling* acompanhando as personagens. Início/fim: 1min59s e 2min38s decorridos do filme

Esse primeiro movimento de câmera nos permite alguns comentários preliminares, que serão reforçados à medida que formos decompondo as cenas, principalmente, referente a quais personagens nos são apresentadas. Ainda que não seja nossa intenção nos basearmos em pressupostos essencialistas, a figura da prostituta no cinema comercial nacional do período é geralmente associada às “mulheres brancas e bonitas, seguindo os padrões ocidentais de beleza, que

²⁰ Sinopse extraída da Base de Dados da Filmografia brasileira, organizada pela Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 10/07/2019.

atendem, indistintamente, a públicos de classe mais privilegiada e popular". (SOUSA, 2005, p.86) O longa-metragem aqui analisado nos permite contrapor parte dessa afirmação, em função de trazer personagens jovens, maduras, brancas, negras, com traços orientais etc. Não há registros sobre o porquê da escolha dessas atrizes, mas parte da historiografia sobre Pornochanchada entende que a seleção de *castings* ocorria organicamente em função da disponibilidade de pessoal na região da Boca do Lixo.

Após essa breve apresentação do espaço e das personagens, as falas só se desenrolam quando Beth (Irene Stefânia), que mascava chiclete despretensiosamente, observa a aproximação de uma viatura da polícia e alerta as demais "olha a cana!", rapidamente servindo para dispersar as colegas e clientes. Nesse fragmento, assim como outros que atravessam a trama, a polícia é o elemento máximo de representação da ordem. A narrativa salta para um diálogo entre Japa (Sueli Aoki) e Beth, onde elas conversam sobre a sorte dos policiais não terem levado ninguém preso. Nesse momento Beth afirma "sorte nada, Japa. Quando a polícia está por perto espanta a freguesia. Homem é cagão paca". Ambas enquanto caminham para voltar ao "ponto", dividem angústias sobre o valor que falta para pagar o aluguel, a necessidade urgente em ganhar dinheiro etc.

De volta ao "ponto", cinco prostitutas estão reunidas olhando para a esquina descontentes com a chegada de uma nova "concorrente", Vera (Nádia Destro), mais jovem e mais magra que as demais (4min40s). Enquanto combinavam "dar um pau para ela ir embora", Beth, que começa a ser construída como protagonista, chama a atenção das colegas afirmando "que *classe* mais desunida, é por isso que a *profissão* não vai pra frente" e se dirige para conversar com a novata, convidando-a para se juntar ao grupo. Quando retorna, Sônia (Nicole Puzzi), sempre com um rádio ouvindo notícias, reclama que ali já estava cheio demais, e Beth responde que "mulher é produto que sempre tem saída", selando uma amizade entre todas. Os grifos servem para destacar a consciência que a personagem tem da prostituição, enquanto profissão comum, amplamente endossada pelas "colegas", sem nenhuma espécie de dilema moral até esse momento.

Aos sete minutos (7min07s) do longa-metragem ocorre à primeira cena simbólica de sexo, as personagens Beth e Japa, acompanhadas cada uma de um cliente, aparecem em um espaço que parece ser um motel em estado precário. Em seus respectivos quartos, as amigas travam uma conversa bem próxima da parede que as dividia, combinando de “terminar rapidinho” e se encontrarem no “bar de sempre”. Novamente, o diálogo endossa a consciência referida anteriormente, a intenção do atendimento é terminar o mais rápido possível para conseguir o valor restante do aluguel. Em paralelo, no “ponto”, Vera arranja um novo freguês, um homem de meia idade, funcionário em ascensão, porque sua mulher está o traindo com o chefe, representando um personagem corriqueiro nas pornochanchadas, o corno. Ainda na mesma cena, surge à figura do cafetão de Sônia, Hugo (Francisco Cursio) e a agride fisicamente porque ela não havia repassado o valor de seus atendimentos para ele.

Na cena seguinte, em plano médio, câmera fixa, quase sem movimento, as personagens Beth e Japa conversam e aguardam a janta no bar que haviam combinado anteriormente (13min53s). Hugo adentra o local e senta junto com elas, aparentemente mantém uma boa relação com as duas, bebe cerveja e, ao ser questionado sobre seu “relacionamento” com Sônia, afirma “a gente esquece de dar uma surra de vez em quando e acontece isso [se referindo a não ter recebido sua porcentagem], mas já está tudo numa boa”. Ao fundo, observamos um homem completamente alcoolizado, Corsário (Paulo Hesse), que ao ouvir toda conversa se levanta para questionar como que as duas, que eram mulheres independentes, passaram a serem “empresariadas”:



Figura 1: Personagem Corsário se aproxima de Beth e Sônia. Início/fim: 12min45s e 14min48s decorridos do filme.

Nas imagens anteriores, Corsário afirma ter vergonha do que “tem entre as virilhas”, sente nojo em ser homem e ouvir os relatos de agressão protagonizados pelo gigolô. Os comentários irritam Hugo, que promete algum dia matá-lo. Para amenizar a situação Beth pede que ninguém perca seu tempo “porque ele estaria de fogo”, e que morrer era tudo que queria, apenas era broxa e covarde em evitar dar um tiro em sua própria cabeça. A cena se encerra com todos se retirando do bar.

A edição n. 38, da Revista Realidade, de julho de 1968, publicou na sessão “Documentário”, a reportagem *Vida Difícil*, composta por dados, testemunhos sobre as condições de vida de uma prostituta, além de apresentarem uma sessão fotográfica realizada no interior de um “inferninho”. O texto traz informações úteis na nossa avaliação sobre a “profissão”: a primeira delas é a distinção entre prostituição (prestação de serviços sexuais remunerados) e lenocínio (a exploração de mulheres que exercem esse tipo de trabalho). As duas atividades foram moralmente condenadas, mas, assim como em outros países, apenas a segunda é considerada crime. Outra questão relevante são os dados sobre agressões²¹ físicas e psicológicas que essas mulheres estavam submetidas, ocasionadas por clientes, cafetões e policiais. Os personagens Hugo e Sônia, nesse sentido, servem como representantes deste mecanismo, e uma forma de problematizar, principalmente, a questão da violência.

Retornando a trama, o espectador é conduzido para a cena ambientada na casa do cliente de Vera, que pede para chamá-la de Olívia, o nome de sua esposa. Desorientada com as solicitações do freguês, questiona o porquê de alterar seu nome de guerra, e ele afirma que deseja fazer um teatrinho com ela em função de precisar dizer coisas que sente. Geralmente, os personagens traídos das pornochanchadas desconhecem sua condição, ao contrário deste retratado aqui, que sabe que todos seus benefícios (aumento de salário, carro novo, casa

²¹ “Algumas madrugadas antes, sua colega Diva ficou toda ensanguentada, quando um freguês lhe acertou um copo em cheio no rosto. Cuidando do ferimento, a dona da boate exigia-lhe muita discricção, que não gritasse nem reclamasse contra o freguês. Diva, mulher de trinta anos com um filho de nove, também compreendeu que, enquanto dá lucros para a casa, merece atenções. Mas o primeiro deslize será imperdoável, pois neste ramo de negócio não há nenhuma dignidade”. Trecho extraído da reportagem *Vida Difícil*, para pensarmos a prostituição no período, disponível em: Hemeroteca Digital, acervo Revista Realidade, nº38, julho de 1968, p. 138. Acesso em 12/06/2019.

nova etc.) só passaram a acontecer quando sua companheira começou a se relacionar com o seu chefe. A novata Vera assume nessa cena o papel quase que de analista, escutando atentamente as reclamações de um homem de meia idade, aparentemente, mais interessado em se sentir seguro financeiramente do que questionar a fidelidade em seu casamento.

Na cena seguinte, o espectador acompanha Beth e Japa chegando a seu apartamento e encontrando Sônia melancólica pedindo para dormir aquela noite com elas (20min21s). O diálogo que as três travam mostra um conflito geracional, as prostitutas mais maduras (Beth e Japa), que julgaram correta a atitude de Hugo ao agredir fisicamente a amiga, pois afinal ela havia “aprontado” (DAMAS DO PRAZER, 1978) e, por outro lado, a prostituta sindicalista que não aceitava as extorsões de seu cafetão (Sônia):

Beth: Sabe Sônia, esse negócio de você ficar lendo jornal, ouvindo notícia de rádio, se informando não é uma legal, sabe? Você devia fazer igual a mim, sabe, eu tô na minha e eu sou feliz do jeito que sou.

Sônia: Eu acho ser puta uma boa, eu gosto. O que está errado é ser explorada. A gente é que têm que se beneficiar com o resultado do nosso trabalho, não esses “cafiolo” da vida.

[...]

Sônia: Você sabe que a gente tem Direitos também?

Beth: Direitos? Puta com direitos? Ah, “qualé”, mulher. Você é das tais que a gente tem que ter carteira também?

Sônia: Não, Direitos Humanos. Já ouviram falar nisso?

Beth: Ah, não! Comício agora não. Boa noite que eu vou dormir.

Japa: O melhor mesmo é dormir.

Já sozinha na sala de estar Sônia murmura, “acho mesmo que vocês é que são felizes”, sugerindo ao espectador que felicidade é não entender com alguma profundidade as explorações e extorsões sofridas em pagar impostos sobre o seu trabalho. Assim como a polícia, na primeira cena do longa-metragem, o cafetão também serve como agente regulador e hierárquico.

A cena tem um corte abrupto para uma avenida movimentada, na qual a câmera em plano geral mostra Cora (Bárbara Fizio), a última prostituta a ser apresentada para o espectador durante a trama, entrar em uma estação de metrô (21min47s). Observamos a personagem caminhar até o banheiro público e começar a trocar suas roupas de trabalho (vestido justo, decotado, cílios postiços e batom escuro) por aquilo que a narrativa sugere alguns minutos posteriores

como roupas de mãe, roupas de dona de casa honrada (sobrepõem uma saia bege rodada com flores, solta o cabelo, retira os cílios, limpa a maquiagem, abotoa mais a camisa e esconde o decote):



Figura 2: Personagem Cora troca de roupas. Início/fim: 22min04s a 24min08s

Cora embarca no metrô, depois apanha um ônibus e conclui seu trajeto a pé, e o percurso dura quase três minutos de trama, estabelecendo ao espectador que, o destino, independente de qual fosse, era longe, quase como em uma cidadezinha no interior. Observamos a personagem entrar em uma casa branca e questionar uma senhora varrendo o pátio: “como ele está?”. O “ele” é seu filho, um jovem, que fica sob a responsabilidade de terceiros porque vive em estado vegetativo (26min30s). Cora reitera à cuidadora que “não se preocupe com dinheiro, *eu arranjo o que for preciso*”; a partir desse diálogo é instaurado um conflito que a acompanha até o final da narrativa: quem irá sustentar seu filho quando não tiver mais condições de se prostituir? Isso se agravará porque o movimento na “zona andava fraco” e porque entre suas colegas ela era uma das mais velhas.

Entre as protagonistas, Cora é a única atravessada pela maternidade. A personagem é uma mulher forte, independente, mas construída como mãe-coragem, que abdicaria ou estaria disposta a quaisquer sacrifícios em prol de seu filho. Segundo Badinter, (1985) a partir do século XVII, o amor materno é exaltado como um valor social e natural. Isso significou a ascensão de um lugar essencialmente feminino, vinculada a um determinismo biológico e destino final natural à mulher, isto é, uma das várias marcas de Gênero. O longa-metragem não esclarece a trajetória de nenhuma das prostitutas, mas na fala grifada podemos observar que a profissão tem relevância no sustento do rapaz doente.

Portanto, ainda que não seja ofertado ao espectador a “historinha”, se entende que Cora passou de um ser idealizada e desprovida de desejos, através de um estereótipo, para uma personagem sexualizada e moralmente inaceitável. (NUNES; FRIGERI, 2016)

Na cena posterior, as personagens principais se encontram no bar de sempre para jantar após trabalharem (38min49s). Cora ainda desanimada pela condição de seu filho desabafa e diz estar preocupada com o futuro. Filmadas em plano médio, com pouquíssimo movimento de câmara, ao fundo, observamos desfocado Corsário sentado em uma mesa:



Figura 3: Personagens Japa, Sônia, Beth, Cora e ao fundo Corsário. Todas as cenas ocorridas no “bar de sempre” os personagens sentam-se sempre na mesma disposição. O cenário que aparece em cena é sempre o mesmo (39min20s)

Na ocasião, Sônia recorda-se de uma conversa que tivera com Corsário e sugere a Cora que ambos conversem. As duas vão na direção do homem e o questionam:

Sônia: Vamo, cara, conta aquele negócio que estão fazendo na Europa.

Corsário: Que negócio?

Sônia: Aquele que estão matando por piedade.

Corsário: E-u-t-a-n-á-s-i-a [responde devagar, quase como se soletrasse].

Sônia: É isso.

Corsário: Foi na Suíça, menina. Aprovaram uma lei que permite a um médico, com o consentimento dos parentes, evitar o sofrimento de um doente desenganado.

[...]

Corsário: Quando uma pessoa não tem mais vida inteligente, não fala, não ama, não têm desejos, não pensa, enfim, já está morta em vida. Não é crime apressar o final do sofrimento. Exterminá-la sem sofrimento é permitido por lei...é claro, na Suíça.

Cora: Não deixa de ser assassinato.

Corsário: Por amor, princesa. Por amor.

O personagem Corsário tem sua fala legítima porque ele é um jornalista, ainda que falido e com tendências suicidas, ele possui diploma, “fala difícil”, “já foi inteligente”. Podemos perceber que existe uma carga quase que de súplica na forma como ele completa esse diálogo, quase como se quisesse que alguém o matasse por amor. Cora fica claramente convencida com a explicação.

Outra personagem que cruza rapidamente a trama é Cecília (Adriana Tasca), filha e irmã de operários, trabalha escondida como prostituta às noites e dorme durante os dias (49min03s). A cena mostra sua mãe a alertando que, se caso ela não começasse a contribuir com as despesas de casa, seu pai iria expulsá-la de casa e afirma que “não existe outro problema no mundo senão dinheiro”. A jovem, ainda deitada em sua cama, retira de sua carteira três mil cruzeiros e questiona se isso resolveria a questão e se poderia voltar a dormir. A senhora, que a narrativa não apresenta nome, muda completamente seu comportamento e promete que quando a filha acordar irá estar pronta uma gemada, pois afinal “quem trabalhou à noite precisa estar sempre bem alimentada”. Em uma abordagem quase irônica, fica subentendido ao espectador que essa família está ciente que Cecília trabalha como prostituta, e aqui parece não fazer diferença a procedência do dinheiro, mas sim apenas dividir ou não os gastos. A relação apresentada se assemelha muito a uma reunião de negócios, breve e objetiva, questões morais não integram o debate, e demonstra não ser problema também.

A cena é interrompida e a atenção do espectador salta para Cora chegando a um restaurante, com pouca luminosidade, filmada em plano médio. Sentado em uma mesa ao fundo, está Mandrac (Cavagnoli Neto), um traficante, lendo seu jornal. A personagem se aproxima e o questiona se existe algo que “matasse com piedade” e reitera “o importante é que não tenha dor, sofrimento”. A câmera vai se afastando e a conversa dos dois vai diminuindo o tom e foco, até que abre para um novo cenário, o apartamento de Beth e Japa.

Observamos as duas amigas limpando o apartamento em que moram, removendo qualquer vestígio que denunciasse a sua profissão (54min18s). Isto porque os pais de Japa, conservadores, haviam avisado que iriam visitá-la. Neste momento, elas travam um diálogo sobre a prostituição ter virado “o esgoto da

sociedade”, e que “era para ser um ofício bonito, mas existe preconceito”. Beth, ainda que tenha sido construída como protagonista, ao ouvir a colega falar, abaixa a cabeça e afirma que, às vezes, “sente vergonha de quem é”. Dentre as personagens principais, ela é única faz esse tipo de afirmação, ainda que em apenas uma fala.

As cenas seguintes são compostas por duas jantares familiares distintas. A primeira na de Cecília (ver Figura 6), na qual o pai agradece emocionado a contribuição semanal, e na segunda, a de Japa (ver Figura 7), todos utilizando quimono, cabeça baixa, com trilha sonora emotiva, com instrumentos de corda e sopro, sugerindo uma hierarquia mais centralizada na figura do pai:



Figura 4: Jantar na casa de Cecília, 58min11s. **Figura 5:** Jantar na casa de Japa, 58min43s

Na mesma noite, Beth procura Corsário e se declara para ele, convidando-o para irem a um hotel próximo do bar de sempre para ficarem juntos. Após terem relações sexuais, enquanto a personagem toma banho e se maquia para voltar ao “ponto”, o intelectual veste suas roupas porque diz querer se colocar no lugar dela. Existe no diálogo deles uma melancolia, uma espécie de despedida, pois ele se suicida logo quando ela se retira do hotel. No fim da noite, quando ela retorna para vê-lo e descobre que havia dado um fim a sua dor existencial afirma que “ele já estava morto há muito tempo”.

De volta ao “ponto”, Sônia é vítima da vingança de Hugo, seu antigo cafetão, que contrata um homem para dar uma facada nela. Quando suas colegas percebem, ela está caída sangrando no meio da rua. Não fica claro ao espectador o final dessa personagem e a tragédia pode ser interpretada como um reflexo do real; um alerta para as mulheres que transgridem a lei das ruas; ou até mesmo uma crítica do diretor a violência contra mulheres. Cora observa de longe o

ataque e se retira discretamente, mas com um semblante angustiado e com trilha sonora novamente instrumental quase fúnebre. Acompanhamos novamente seu deslocamento para a casa onde seu filho é cuidado, portando consigo uma bolsa, na qual guardava uma injeção letal (75min25s). Ao chegar, tenta estimular alguma reação no jovem, acariciando suas mãos antes de matá-lo, mas não obtêm sucesso:



Figura 6: Morte do filho de Cora. A cena é filmada em primeiro plano, com algumas inserções de closes nas mãos e nos pés dos personagens. Início/fim: 77min25s a 80min12s.

Como fica claro nas imagens anteriores, percebemos a morte do rapaz quando sua mão cai ao lado de seu corpo. A cena, assim como toda a construção da personagem, é construída sob uma intensa carga dramática. Cora após matar seu filho “com amor” fica por alguns segundos apenas olhando seu corpo sem vida, repousa as mãos sobre os olhos e lentamente ao abri-los se depara com uma cruz, acende uma vela e começa a retornar a pensão onde morava. O último plano do longa-metragem é aberto, uma visão panorâmica da cidade, depois da rua, suavemente inicia o mesmo samba que tocou na abertura, e vai crescendo aos poucos o tom e o ritmo. Na sacada de seu quarto, observamos Cora olhando catatônica para o horizonte. A câmera vai se afastando em *plongée* e uma sirene de polícia aos poucos vai ganhando espaço na narrativa. Nesse instante, um texto ocupa toda a tela: “Cora foi presa, processada e condenada, na forma da Lei, pelo crime cometido. Fim”.

Considerações Finais

As representações simbólicas sobre sexo, empregadas pelas Pornochanchadas, durante a década de 70, visavam garantir sucesso de bilheteria público, instigar fantasia e desejo do público majoritariamente masculino. O longa-metragem *Damas do Prazer*, especificamente, trouxe consigo características fundamentais das comédias eróticas: elementos do cotidiano,

linguagem acessível, referências palpáveis, insinuações sexuais e jogos de palavras dúbios e sugestivos ao espectador. Por outro lado, demonstrou algumas peculiaridades no decorrer de sua análise, ligadas principalmente a carga dramática em alguns núcleos abordados, principalmente a relação Cora e seu filho. Em geral, a construção narrativa do filme foi feita de forma alternada, intercalando aparições e situação vividas no cotidiano das personagens que atuavam como prostitutas em São Paulo.

Outro detalhe relevante a ser destacado é como os corpos das personagens foram exibidos no longa-metragem. Embora a sensibilidade das minúcias, relativas às diferentes composições, seja de valor indispensável à análise, as Pornochanchadas só asseguravam seu público porque ofereciam quase sempre a mesma "fórmula", ou seja, o gênero construía uma narrativa cronológica, mais ou menos contando a história de vida dessas mulheres até se transformarem em *femmes fatale*. Talvez o exemplo²² mais recorrente seja a moça virgem, pura e ingênua, que se casa com um senhor – mais velho, e/ou impotente, e/ou vai a óbito, e/ou se tornará corno – a narrativa oferece ao espectador uma "virada" dessas personagens. E é nesse momento que o voyeurismo é mobilizado a partir de longas tomadas de sexo, closes em coxas e decotes ou cenas de nu frontal.²³ Sob um viés comparativo, em *Damas do Prazer*, o enfoque dado a esses detalhes é mais sutil e menos objetificante em relação aos demais filmes do gênero. As histórias das protagonistas não são apresentadas, ainda que possamos especular, não é esse o objetivo. Os corpos aqui parecem estar vivendo o cotidiano do "ponto", do "ofício", do automático,²⁴ e, nos três fragmentos que insinuam o ato sexual, não observamos a câmera repousar sobre partes específicas ou vestuário.

²² Ver: *A Viúva Virgem*, Pedro Carlos Rovai, 1972.

²³ Nesse período, o nu frontal que a Censura autorizava era apenas seios à mostra, raras exceções o espectador assiste pelos pubianos. Filmes de sexo explícito, e com eles "nus reais", só foram liberados em 1981, no Brasil.

²⁴ Essa pode ser considerada uma visão muito particular, mas em apenas duas personagens parece que o diretor enfocou mais a questão da câmera percorrer seus corpos. Cora, por exemplo, em uma cena muito específica quando retira suas "roupas da zona", sai do personagem prostituta para se transformar em "mãe-coragem". Acompanhamos por quase dois minutos essa "troca" com closes e detalhes, mas o objetivo parecia ser outro do que a pura objetificação.

As questões morais que atravessam o filme são apresentadas somente por meio da ótica das protagonistas e não há diálogos explícitos com outros personagens para tratar sobre prostituição. Observamos, no entanto, que em três situações fica claro o tabu relacionado: quando Cora muda de roupa para visitar seu filho; a alternativa de Cecília em não anunciar à sua família qual era a origem do dinheiro; e Japa ao arrumar o apartamento para que os pais não desconfiassem de sua profissão. Ainda que as cinco mulheres analisadas demonstrem gostar da profissão, sutilmente é oferecido ao espectador a sugestão de que elas estão lá por sobrevivência.

Dito isso, a análise buscou contribuir com o campo da História Social do Cinema, os Estudos de Gênero e problematizar a construção simbólica das personagens femininas durante a Ditadura Civil-Militar, especificamente sob a ótica de um gênero cinematográfico voltado para o erótico.

Fontes

Damas do Prazer (1978), Antônio Meliande, Brasil. Ficha técnica e cartaz de divulgação do longa-metragem *Damas do Prazer*, disponível na Base de Dados Filmografia, da Cinemateca Brasileira.

Referências

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2009.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991

BANDINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero em perspectiva global**. São Paulo: in: Versos, 2015. Cap. 1 – A questão do gênero (29-50).

CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. **(Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)**. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2016.

- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade, vol.I: a vontade do saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. Boitempo Editorial, 2004.
- MANTEGA, Guido (Org.) **Sexo e Poder**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1979.
- MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- NUNES, Lucas Sant'Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. **As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em A dama da Zona**. In: **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. FILHO, Cláudio Bertolli; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril, 2009.
- REIS, GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS. **“A Pornochanchada deve ser hedionda”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas**. Dissertação (mestrado), Escola de Humanidades PUCRS, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999.
- SOUSA, Francisca Ilnar. **Imagens e representações da prostituta no cinema**. In: **Revista Cent. Ciências Administrativas**, Fortaleza, v. 11, n. especial, p. 85-90. 2005.
- VALIM, Alexandre Busko. **Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema**. In: **Revista História Social**, Dossiê Imagem e Som, nº11, 2005.

Recebido em: 14.07.2019
Aprovado em: 31.07.2019