



## Com os documentos midiáticos, arquivos pessoais e o testemunho do Rei da Pornochanchada: uma proposta de etnobiografia comunicacional <sup>1</sup>

ABIB, Roberto, doutorando, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), RJ <sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho consiste num ensaio teórico-metodológico no qual propõe um caminho de pesquisa de inspiração etnográfica no campo da comunicação denominado de etnobiografia comunicacional. Para isso, se apropria do conceito de etnobiografia, compreendida como uma narrativa de pesquisa etnográfica que se constitui entre o discurso, a linguagem e a experiência, em articulação com conceitos da história e da comunicação concernentes à biografia e a memória numa perspectiva comunicacional. O sujeito de pesquisa desta proposta é o ator e produtor dos filmes do cinema pornochanchada, David Cardoso. As comédias eróticas conhecidas como pornochanchada surgem e ganham enorme popularidade no período da ditadura militar no Brasil.

**Palavras-chave:** Mídia; História; Biografia; Memória; Comunicação; Etnografia; Etnobiografia.

### 1. Introdução

A pornochanchada foi uma prática cinematográfica que emergiu e se manteve durante o período da ditadura militar no Brasil. As produções, em sua maioria, tinham como temáticas a sexualidade, o corpo e o sexo dos homens, mulheres e travestis. 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 resposta que misturava deboche e prazer num período de repressão política e cultural.

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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no **GT Historiografia da mídia** do 5º Encontro Regional de História da Mídia – 5º Alcar Centro-Oeste.

<sup>2</sup> Mestre e doutorando em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ); [comunicacaoabib@gmail.com](mailto:comunicacaoabib@gmail.com)



da sociedade por meio do desejo 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 serviram como a expressão de críticas ao governo vigente: “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).

Nesse sentido, este ensaio teórico-metodológico parte da compreensão, conforme Bertolli Filho, de que tais comédias eróticas abriam espaço para tramas que se reportavam às novidades do cotidiano das décadas de governo militar no Brasil. Como caminho para visualizar essas tramas partiremos de uma das personalidades de grande expressão desta época, o produtor e ator David Cardoso, que ficou conhecido como o Rei de Pornochanchada. Aos 77 anos, David Cardoso reside numa fazenda no Estado de Mato Grosso do Sul. Distante da capital e dos grandes centros, em entrevistas recentes, o ator e produtor testemunha uma nostalgia do tempo vivenciado na época que teve grande visibilidade midiática.

Em termos teóricos, a proposta se insere na perspectiva de uma etnobiografia, que compreende que a narração do sujeito da pesquisa em relação com o pesquisador se constitui numa qualidade produtiva dos discursos socioculturais, os quais se constituem simultaneamente, pelo discurso, pela linguagem e pela experiência. Compreende-se também que 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, 2012a, p. 03). Uma etnobiografia também procura ir além de uma função representativa de maneira transcendental, pois compreende que a representação não se refere à um saber que alguém adere a ele, mas como “um encontro de uma experiência individual e de modelos sociais num



modo de apreensão particular do real” (LAPLANTINE, 2001, p. 242). A etnobiografia se dá na tensão entre o individual, a subjetividade, o sociológico e as representações (GONÇALVES, 2012).

Com o objetivo de contribuir teórico-metodologicamente para o campo da Comunicação, este trabalho tem como perspectiva a compreensão da subjetividade numa perspectiva comunicacional, pois o sujeito *em* e *da* comunicação está numa teia de relações entre os sujeitos sociais e do discurso; são subjetividades que não antecedem à relação, elas se constituem em experiência, 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).

Nesta proposta, trago algumas discussões teóricas no campo da etnografia, da história em relação ao arquivamento pessoal e da Comunicação e História naquilo que se discute sobre biografia e memória. Assim, proponho pensar numa *etnobiografia comunicacional*, compreendendo que a etnobiografia é “produto de uma relação e de suas implicações a partir da interação” (GONÇALVES, 2012), assim como a comunicação é entendida como uma ciência organizativa do comum num nível operativo da vinculação (SODRÉ, 2014), não apenas como um campo que explica os processos midiáticos (BARBOSA, 2020a).

As questões que se pretende discutir nesta pesquisa não é a preocupação principal deste ensaio, mas de maneira geral, pretende-se: a partir de uma personalidade do cinema pornochanchada, compreender as rupturas e permanências das moralidades que envolvem gêneros, sexualidades e subjetividades; o que permanece e o que se desloca dessas moralidades por meio da observação, relação e diálogo dos arquivos midiáticos pessoais do sujeito da pesquisa; como se testemunha e se narra a trama social da pornochanchada por meio do devir da memória.

## 2. Moralidades sociais e subjetivas

Em defesa à moral e aos bons costumes foram uma das reivindicações que circulavam no tecido social e um ponto fundamental que fez emergir o golpe militar de 1964 no Brasil. Esta pauta era enfatizada pelos militares que ascenderam ao poder e pelo grupo que os



apoiavam. Acreditava-se que as camadas populares possuíam uma baixa qualidade ética e moral, por isso não sabiam votar.

As manifestações desses ideais se revelam 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 e reconhecida pela população, se constituía pela devoção ao trabalho e amor à nação. O desviante a essa conduta moral era denominado como comunistas, subversivos, inimigos do povo e da civilização cristã.

Nesse contexto sociocultural surgem os filmes denominados pornochanchadas. Conforme Simões (2007), trata-se de um gênero que agrega diversos filmes que lidam com a temática sexual, mas sem características próprias, podendo conter enredos de terror, romance, suspense e filmes experimentais. A sua constituição se dá também pelo lugar onde os filmes eram produzidos, não apenas como uma narrativa estética. A maioria deles era realizada 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 pejorativa do cinema da Boca do Lixo” (KLANOVICZ; CORRÊA, 2016, p. 65). Conforme os autores, nos bares da região, os mais conhecidos como o Soberano e o Ferreira, aconteciam encontros de técnicos, torneiros mecânicos que produziam os aparatos técnicos para as produções, atores, diretores e roteiristas.

Os filmes eram produzidos com baixos recursos e se consolidaram em consonância com o erotismo que se insinuava no cinema internacional. A exploração dos filmes eróticos americanos ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, após um intenso período de uma autocensura do cinema internacional às questões sexuais. Para Rossini (2016), as



pornochanchadas sofreram influências das chanchadas cariocas da década de 1950<sup>3</sup> 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” (ROSSINI, 2016, p. 84) Para o autor, as pornochanchadas que emergem na década de 1970 revelavam a permissividade e liberação dos costumes brasileiros num contexto de ditadura militar, marcado pela valorização da moral e dos bons costumes como mencionei inicialmente.

Os estudos que envolvem os filmes da pornochanchada frequentemente lidam com ambiguidades devido ao contexto político e cultural. Acredita-se que as obras ora eram frutos diretos do regime autoritário, ora representou um papel de resistência estética e crítica à ditadura. No campo cultural, particularmente do cinema, os filmes não recebiam financiamentos da Embrafilme como os cineastas que pertenciam ao Cinema Novo<sup>4</sup>. Os intelectuais do Cinema Novo rotulavam a pornochanchada e os filmes produzidos no Boca de Lixo como despolitizador, por que desviava pela apelação à sexualidade os desmandos e as perseguições políticas mostradas pelos autênticos diretores do cinema brasileiro. Além disso, as reflexões sobre a pornochanchada são atravessadas pelas pautas dos movimentos sexuais da década de 60 e 70 que reverberam socialmente, como o feminismo. A reflexão sobre este tema em relação à pornochanchada também é ambígua entre a representação da submissão e nuances de emancipação do corpo feminino.

Uma das maiores produtoras de pornochanchadas era a Dacar, de David Cardoso, que além de produtor, foi assistente de direção, gerente, diretor de produção e ator de muitos filmes do gênero, sendo considerado o Rei da Pornochanchada (STERHEIN, 2004). David

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> É um movimento cinematográfico brasileiro, destacado pela sua crítica à desigualdade social que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970. As produções eram consideradas como resposta à instabilidade racial e classista no Brasil. Influenciados pelo neorealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, filmes produzidos sob a ideologia do Cinema Novo se opuseram ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo *hollywoodiano*.



Cardoso foi produtor e continuísta de filmes de Mazzaropi<sup>5</sup>. 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).

Com grande reconhecimento da mídia como o consagrado especialista do gênero, o 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, 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).

A partir deste contexto no qual emergem as pornochanchadas e as subjetividades que se tornaram representantes do gênero que teve seu auge no período de ditadura e redemocratização, procuro discutir neste trabalho, que se inspira no pensamento etnográfico, para propor um caminho metodológico no campo da Comunicação e História que envolva a construção biográfica (SACRAMENTO, 2014) o arquivamento da própria vida (ARTIÉRES, 1998), e os testemunhos como fluxos de memória (BARBOSA, 2020).

---

<sup>5</sup> Amácio Mazzaropi foi um ator, humorista, cantor e cineasta brasileiro. Considerado o maior cômico 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.



### 3. Inspiração etnográfica como gestos comunicacionais

A etnografia não é um método, apesar de a considerarem como uma ideia-mãe da Antropologia, a qual também não se restringe à etnografia. À grosso modo, Ingold (2011) apresenta que o objetivo da Antropologia é produzir um entendimento comparativo e crítico do ser humano e do conhecimento do mundo no qual vivemos. Já o objetivo da etnografia se refere à descrição das vidas do outro por meio de uma observação detalhada e precisa dada à sensibilidade de uma experiência. Segundo o autor, a Antropologia não é etnografia, pois os etnógrafos descrevem por meio da escrita como as pessoas em algum lugar e tempo percebem e atuam no mundo.

Ingold (2011) sugere que a Antropologia seja “um 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). Trata-se de um movimento integral que perpassa 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). Na esteira da discussão, Peirano (2014) propõe pensar o etnógrafo não como investigador de um nativo-exótico, mas como um nativo/etnógrafo, que também passa a estranhar modos de vidas que não estão numa ilha ou cultura distante, marca clássica que associam à etnografia e também à Antropologia:

[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 – essas são posturas que estiveram sempre presentes, ontem e hoje (PEIRANO, 2014, p. 381).

Em relação ao lugar da teoria na etnografia, a autora compreende que ela se aprimora ao ser confrontada com as experiências de campo, produzindo uma invariável bricolagem intelectual. “Se é boa etnografia, será também contribuição teórica; mas se for uma descrição jornalística, ou uma curiosidade a mais no mundo de hoje, não trará nenhum aporte teórico” (PEIRANO, 2014, p. 383). Em contato com os interlocutores, Silva (2009) argumenta que o que há de particular numa relação etnográfica é a circunstância da intersubjetividade, em que o etnógrafo afeta e é afetado. Para o autor trata-se de um processo comunicativo que tem no



diálogo sua instância mais visível e audível. No entanto, pontua que o processo não se esgota no diálogo, pois há outras refrações e dinâmicas sociais distintas do campo, seja num ambiente familiar, doméstico, masculino ou feminino. Silva (2009) 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 inspiração etnográfica desta proposta metodológica também considera a discussão de que a técnica Observação Participante não se dá diretamente apenas no ato da conversa com o interlocutor (RUBIO, 2016), mas na observação do cenário, do processo de disposição do arquivo, da seleção de material por parte do interlocutor para se colocar a assistir (recepção) como um processo de recordação e de memórias. Trata-se de uma Observação Participante que procura observar a reconstrução dos fenômenos sociais por meio da construção biográfica, num processo de produção (práticas) que estimule o ato de lembranças e memórias.

Num outro gesto comunicacional, considera-se também a recepção aos documentos midiáticos produzidos *com* e *pelo* interlocutor como um aspecto que promova a sua subjetividade, que estará em ato de construção biográfica por meio de lembranças e memórias. Nesse sentido, o estudo realizado por ABU-LUGHOD (2003) torna-se uma base de referência para este caminho. Naquele trabalho, a autora sugere traçar “a influência de distintos formatos melodramáticos narrativos e afetivos sobre as construções da subjetividade pessoal no Egito” (ABU-LUGHOD, 2003, p. 85). Portanto, nesta proposta, procura-se pensar sobre a influência dos filmes realizados por David Cardoso como ator, produtor ou diretor - selecionados, assistidos e comentados; entrevistas lembradas e relidas - como um processo de subjetivação, sensibilidades e construção biográfica a partir de fluxos de memórias que se dá no presente em que se narra.





#### 4. Saudades do passado e arquivamento da vida

Em entrevista ao programa Plano Sequência, exibido pelo canal TV Escola, o produtor e ator David Cardoso comenta emocionado que sente saudades do passado e das pessoas com quem convivia em São Paulo. Procura revivê-lo assistindo a filmes antigos:

“Eu vivo muito do passado, está entendendo. Quando eu lembro que não tenho mais o John Hebert ao meu lado, não tenho mais Ancelmo Duarte. Essas pessoas com quem eu convivia muito aqui em São Paulo. Então, quando eu passo na avenida São João, que existia onze cinemas... não tem mais nenhum. Então, isso dá uma dor no coração. Eu sofro muito. Então, eu fico no meu sítio no Pantanal, vendo esses velhos filmes, esses filmes antigos e fico me emocionando, enchendo a cara. Eu bebo mesmo. Eu bebo bastante. Meu filho fala: pai, pra que viver do passado, pai?” (TV ESCOLA, 2020).

Na conversa, David Cardoso, procura se justificar como um ato confessional de culpa por ter feito filmes eróticos e não ter estudado para produzir filmes para a cultura do país. Confirma e argumenta que, sem financiamento público (Embrafilme e Lei Rouanet) ganhava dinheiro, mas boa parte era para ser investido no filme seguinte. O apresentador, o ator Carlos Vereza, o interroga: “você não acha que o erotismo é uma parte da cultura do país?” (TV ESCOLA, 2020). A pergunta retórica de Carlos Vereza reforça o entendimento deste trabalho ao propor um estudo sobre uma das personalidades do cinema pornochanchada, que é atravessado por valores culturais, sociais e políticos, período em que o país vivia a ditadura. Já o testemunho de David Cardoso sobre o hábito de recuperar o passado, ativar a memória por meio das lembranças registradas em documentos midiáticos, encampa e condiciona esta proposta de caminho metodológico de pesquisa.

Esta investigação no campo da Comunicação se relaciona com os campos da Antropologia e a História por propor uma etnografia que toma um conjunto de documentos da mídia, fruto de arquivos pessoais da própria personalidade retratada, como uma forma de compreensão crítica do contexto e da subjetividade produzida ao longo do tempo em relação ao cinema pornochanchada.

A pesquisa consiste em tomar o arquivo como campo etnográfico, como propõe o estudo de Cunha (2004). O pesquisador enquanto etnógrafo entende o arquivo com um outro



no qual se relaciona, e como historiador e comunicólogo dialoga com esses documentos pela análise das suas representações midiáticas, das lembranças biográficas que se acendem pelo ato de mostrar, exibições e recepção dos filmes, reportagens e notícias de jornais. Corresponde a um estudo de inspiração etnográfica feita com um interlocutor, responsável pela guarda e organização de seu próprio arquivo, exibindo ao presente e, em relação com pesquisador, como uma forma de compreensão da história de um período do país pela via do singular. Neste caso, o produtor e ator David Cardoso se configura também como um historiador que controla, hierarquiza os eventos e histórias com o objetivo de construir uma biografia com o pesquisador a partir da exibição e recepção do seu próprio arquivo, que ativa narrativas e testemunhos biográficos.

Não podemos fugir da documentação de nossas vidas numa sociedade regida por um Estado, pois ter um RG é o mínimo de comprovação de nossa existência. Também não nos escapa as ações de arrumar, desarrumar e reclassificar os arquivos de nossa vida, seja ele em matéria ou em narrativa. Artières (1998) argumenta que refletir sobre esse arrumar-se pelos arquivos de memória de nossas vidas produz um sentido e uma melhor compreensão sobre quem somos e como nos constituímos como sujeitos em relações estabelecidas consigo e com os outros baseadas em saberes, valores, crenças e jogos de poder e verdade. Artières enfatiza que nada se deixa ao acaso, pois para além de existir no cotidiano devemos manter os arquivos para recordar, tirar lições do passado para se preparar para o futuro. Produzir lembranças se torna uma ontologia do sujeito, que está em constantes ações de arrumar e desarrumar os arquivos da vida, produzindo memória a partir dessas lembranças e esquecimentos num dado contexto sociocultural presente.

Há três considerações de Artières sobre sua argumentação 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.

## 5. **Biografia e memória *da e na* mídia**

David Cardoso é autor de uma autobiografia (CARDOSO, 2006) e foi tema de uma biografia (STERHEIN, 2004). Tanto nesses livros quanto nas entrevistas dadas na mídia, o produtor e ator procura arrumar, desarrumar, desafiar a ordem e resistir ao título de Rei da Pornochanchada, mesmo entendendo que é esta classificação que o faz ainda existir na mídia. David Cardoso procura se inscrever em seus relatos biográficos também como galã de novelas, cineasta, admirador e produtor de cinema, ativista ambiental ou esportista, procurando um esquecimento ou um ir além da associação com as pornochanchadas, como fizeram outras celebridades, entre elas, a apresentadora Xuxa, o ator Nuno Leal Maia e as atrizes como Vera Fisher e Tássia Camargo. Porém, na memória da mídia a biografia comunicacional de David Cardoso está ancorada com o período das pornochanchadas.

Por isso, parto também 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 específico de mediações socioculturais de produção, de circulação e de reconhecimento dos sentidos propostos 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 recai sobre a atividade individual, mas sobre o circuito comunicativo das produções discursivas imbricadas num 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 da personalidade. A biografia comunicacional se refere a “um modo



singular de comunicação atravessado por um universo comum de símbolos determinado e mediado por instâncias políticas, econômicas, sociais, culturais, estéticas, institucionais e até mesmo situacionais” (SACRAMENTO, 2014, p. 167). Assim a biografia na perspectiva comunicacional se encontra com a etnobiografia, cuja noção procura problematizar o etnógrafo e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, propondo “a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura” (GONÇALVES, 2012a, p.13).

O 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 apropria de forma diferenciada daquelas mensagens” (BARBOSA, 2017, p. 79). Neste ensaio metodológico, proponho contribuir nesta discussão posicionando como receptor o próprio sujeito que constrói como autor ou personagens produtos da mídia, que em relação ao pesquisador num trabalho de inspiração etnográfica, se apreende e se apropria de seus arquivos pessoais midiáticos num processo de construção biográfica a partir das suas memórias. O biográfico comunicacional que se dá na relação do texto e contexto se coloca no encontro entre pesquisador e sujeito da pesquisa, cuja narrativa não é apenas resultado das explicações biográficas do texto em contexto, mas também do testemunho sobre a coleção pessoal de textos em contextos diante de um encontro.

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 num contexto de 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 ainda que a memória contemporânea pode ser qualificada como midiática pelo fato de vivermos não apenas a mídia, mas em nos constituirmos nela mesma.

Para pensar a dimensão memorável *das* e *nas* mídias, Rêgo e Barbosa (2019) argumentam que a memória diz respeito ao nível declaratório do testemunho, enquanto a história relaciona-se ao nível documental. “O documento caracteriza-se por sua indicialidade, enquanto o testemunho baseia-se na confiança outorgada a quem estava lá” (RÊGO e BARBOSA, 2019, p. 104). Esta proposta metodológica se dedica sobre os fluxos da memória de uma biografia que podemos denominar como um devir, por acontecer num processo de observação da recepção/revisão dos arquivos pessoais de mídia. Assim, entende-se os acontecimentos e representações envolvidas nos documentos midiáticos do ator e produtor David Cardoso como possibilidade memorável e como um gesto comunicacional na tessitura biográfica a partir de um tempo intensivo passado/presente ou presente/passado. Tendo como referência o que Marialva Barbosa propõe num trabalho de fluxos encadeados de memória de seu pai passada para ela mesma em relação às pandemias no Brasil (BARBOSA, 2020), este ensaio teórico-metodológico procura pensar num fazer que entende seu sujeito de pesquisa como um interlocutor que produz narrativas biográficas de si entendendo as histórias testemunhais como fluxos do tempo, como atos de memória. A partir das contribuições da etnobiografia, do sujeito e da biografia comunicacional, proponho uma etnobiografia comunicacional como possibilidade de compreensão das tramas sociais, discursivas e experienciais da época que emergem os conteúdos do cinema das pornochanchadas e, sobretudo, as subjetividades de quem os produziram. As tramas que se revelam em narrativas testemunhais podem nos oferecer permanências e rupturas de um modo de ser que se forma numa época de governo militar do país, possibilitando pensar as memórias das pornochanchadas, a partir de uma personalidade histórica, em relação às sensibilidades e temáticas como repressão, desejos, nostalgias, gêneros e sexualidades na sociedade brasileira.

A escrita feita desse diálogo com os documentos biográficos da mídia (entrevistas, livros biográficos e autobiográficos e filmes) em relação com os arquivos pessoais, recepção dos produtos midiáticos como ato mnemônico e testemunho sobre o que foi a própria vida



num encontro presente com o pesquisador, pode ser um exemplo do que Barbosa (2020) propõe como uma escrita comunicacional, por exprimir implicações coletivas/históricas numa experiência individual na tentativa em captar a relação dialética entre indivíduo, produto da história e, ao mesmo tempo, produtor da história. Resulta-se, portanto, 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 (BARBOSA, 2020a).

## 6. Referências

- ABU-LUGHOD, L. **Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?** In: Cadernos Pagu, n.21, pp.75-102, 2003.
- ARTIÈRES, P. **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.
- BARBOSA, M. **Comunicação e Método: Cenários e práticas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020a.
- \_\_\_\_\_. **Comunicação: uma história do tempo passando**. Revista Transversos, v. 0, p. 98-118, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Gripe espanhola: fluxos encadeados de memória e lapidação das lembranças**. RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde, Rio de Janeiro, v. 14, n. 4, s. p, 2020.
- BERTOLLI FILHO, C. & AMARAL, M.E.P. 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, 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.
- CARDOSO, D. **O Rei da Pornochanchada**. Campo Grande, MS: Letra Livre Editora, 2006.
- CUNHA, O. M. G. **Tempo Imperfeito: Uma etnografia do Arquivo**. Revista Mana, 10(2), 2004, p. 287-322.
- FRANÇA, V. Sujeitos da Comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 61-88.



GONÇALVES, M. A. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R.; CARDOSO, V. Z. Etnografia: esboços de um conceito. In: **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a.

INGOLD, T. "Anthropology is not Ethnography". In: \_\_\_\_\_. *Being Alive*. Routledge: London and New York, 2011. p. 229- 243.

KLANOVICZ, L. R. F.; CORRÊA, W. B.. 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.

LAPLANTINE, François. Antropologia dos sistemas de representações da doença: sobre algumas pesquisas desenvolvidas na França contemporânea reexaminadas à luz de uma experiência brasileira. In: JODELET, Denise (Org.) **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 241- 257.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 20, n. 42, p. 377-391, 2014.

RÊGO, A. R. e BARBOSA, M. **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.

ROSSINI, R. 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.

RUBIO, María Isabel Jociles. **La observación participante:consiste en hablar con informantes?**. In: *Quaderns-e*, n. 21, p. 113-124, 2016.

SACRAMENTO, I. **A biografia do ponto de vista comunicacional**. *Revista Matrizes*. São Paulo: ECA-USP, v.8, - Nº 2, jul./dez. 2014.

SILVA, Hélio. **A situação etnográfica: andar e ver**. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n. 32, p. 129-156, 2009.

SIMÕES, I. **Sexo à brasileira**. *Alceu* - v.8 - n.15 - p. 185 a 195- jul./dez, 2007.

SODRÉ, M. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

STERHEIN, Alfredo. **David Cardoso: persistência e paixão**. 1 Ed. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

TV ESCOLA. **Plano Sequência | David Cardoso**. 2020. (35m:06s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJr2Yyy7WSE>. Acesso em: 21 de nov. 2020.

5° ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA  
EVENTO REMOTO COM INSCRIÇÕES GRATUITAS

22 E 23 DE MARÇO  
SUBMISSÃO DE TRABALHOS ATÉ 01/03



ALCAR CENTRO-OESTE

WWW.ALCARCO.COM

COMUNICAÇÃO E A HISTORICIDADE DAS CRISES:  
190 ANOS DO JORNALISMO IMPRESSO NO CENTRO-OESTE

Realização:



PPGCOM

FIC



Apoio:

