

# O cinema e a moral: nostalgias em dilema na autobiografia de David Cardoso

## Cinema and Morals: Nostalgia in Dilemma in David Cardoso's Autobiography

Roberto Abib<sup>1</sup>

DOI: 10.19177/memorare.v8e220214-21

**Resumo:** Neste trabalho procuro discutir as sensações nostálgicas como práticas que envolvem as produções midiáticas, como uma emoção intensificada e amenizada nas subjetividades contemporâneas em relações com a mídia. Parte-se do pressuposto que o fascínio pelas autobiografias, biografias e memórias são manifestações de impulsos nostálgicos, e por isso, a análise empírica tem com objeto a autobiografia, as entrevistas destacadas no livro autobiográfico e entrevistas recentes concedidas pelo produtor, ator e cineasta David Cardoso. O caminho metodológico para este estudo compreende a nostalgia enquanto conceito e emoção numa perspectiva histórica e a narrativa biográfica é tomada por um ponto de vista comunicacional. A partir dos dilemas das nostalgias de uma biografia é possível pensar sobre as memórias do passado como política do presente.

**Palavras-chave:** Nostalgias; Biografia; Política.

**Abstract:** In this work I try to discuss nostalgic sensations as practices that involve media productions, as an intensified and softened emotion in contemporary subjectivities in relations with the media. It is assumed that the fascination for autobiographies, biographies and memories are manifestations of nostalgic impulses, and therefore, the empirical analysis has as its object the autobiography, the interviews highlighted in the autobiographical book and recent interviews granted by the producer, actor and filmmaker David Cardoso. The methodological path for this study comprises nostalgia as a concept and emotion in a historical perspective and the biographical narrative is taken from a communicational point of view. Based on the dilemmas of nostalgia in a biography, it is possible to think about memories of the past as politics of the present.

**Keywords:** Nostalgias; Biography; Politics.

---

<sup>1</sup> Jornalista. Doutorando em Comunicação e Cultura PPGCOM/UFRJ. E-mail: comunicacaoabib@gmail.com

## 1 Introdução

São 16 horas de 5 de dezembro de 2003. Estou no meu sítio. Vim com minha velha Mercedes, ano 76, prata, de Campo Grande. Pela Primeira vez, minha companheira Rô resolveu ficar com o Oswaldo, nosso filho, para facilitar o andamento desta biografia, pois com o pequeno – o ‘resto do tacho’ – fica difícil. E, assim, pretendo passar uns dias escrevendo e apreciando, nos intervalos, a beleza desta área ímpar. Pode não valer nada para os outros, mas é meu tesouro maior. Ao chegar esta manhã, deparei-me com meu caseiro, Áureo Rodrigues, mais conhecido como Arroz, dando os últimos retoques na limpeza exterior da casa. Acertei o restante do mês de novembro e o liberei. Dei uma leve varrida no interior da propriedade, coloquei água com açúcar para os beija-flores, guardei os mantimentos, coloquei a carne na geladeira, tomei um guaraná ralado, dei uns ossos para o Burque, meu cachorro, e comecei a escrever (CARDOSO, 2006, p. 216).

O exílio é a forma como o ator, produtor e cineasta David Cardoso encontra para escrever sua autobiografia, reordenar no presente seus arquivos memoráveis do passado para narrá-los. As biografias, autobiografias e memórias podem ser entendidas como impulsos nostálgicos na contemporaneidade. O processo de isolamento que o cineasta testemunha para a escrita biográfica foi considerado a causa que desencadeava a nostalgia – classificada como doença – nos soldados e exilados do século XVII. Nesse sentido, este trabalho se trata em discutir rupturas e permanências em relação a nostalgia na passagem de uma doença voltada à saudade da pátria e/ou ao tempo; de uma questão de ordem psíquica à uma emoção histórica com implicações sócio-política-cultural sobretudo no tempo em que vivemos. O que nos deixa ver que a “conservação do passado na vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção” (FREUD, 2010, p. 17), tendo efeitos nas dinâmicas históricas e sociais.

Esta proposta procura refletir sobre a emoção nostálgica por meio de uma semântica história (STAROBINSKI, 1966), tendo como perspectiva a história da palavra nostalgia como uma expressão emocional em dado contexto sociocultural, capaz de expressar a experiência individual e coletiva dos sujeitos históricos. O que significa dizer que todo conceito está imbricado em um emaranhado de perguntas e respostas, textos/contextos” (KOSELLECK, 1992, p. 138). Koselleck nos ensina que o questionamento dos conceitos pode indicar suas relações com a história concreta, os quais coproduzem a história enquanto textos. Em relação às emoções, Freire Filho (2017) as compreende como produtos históricos, práticas e performances construídas socialmente, e não como entidades naturais dadas pela constituição biológica e reações instintivas pré-programadas. Os sentimentos como histórico, torna-se relevante pensar que a história particular de cada indivíduo em relação à emoção dialoga com a história cultural no tempo em que se vive.

O objeto empírico de análise é a autobiografia do cineasta David Cardoso lançada em 2006. Dois anos antes, o cineasta foi personagem de uma biografia escrita pelo jornalista Alfredo Sterhein (2004). Na introdução, o jornalista entende a personalidade histórica David Cardoso como “aqueles nomes que jamais ganharam algum realce no registro histórico e nos textos dos estudiosos” (STERHEIN, 2004, p. 11),

pois trata daqueles cineastas que se propuseram a fazer filmes para o consumo popular. Por ter se dedicado ao cinema pornochanchada<sup>2</sup>, sua filmografia fica cristalizada pelo estigma que permanece no tempo em relação às produções marginais do cinema do Boca de Lixo<sup>3</sup>: “qualquer reportagem ao seu respeito, fatalmente traz o subtítulo *O rei da Pornochanchada*” (STERHEIM, 2004, p. 12). Em sua autobiografia, David Cardoso, que é proprietário até hoje da produtora DaCar – criada no período do auge do cinema pornochanchada – 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 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).

Mesmo que tenha explorado o título que o marca em sua autobiografia – supostamente por motivações comerciais – David Cardoso procura se inscrever em seus relatos biográficos também como galã de novelas, admirador e produtor de cinema, ativista ambiental e esportista, procurando se defender, resistir, ou ir além às representações que o associam somente à pornochanchada. Narra nostalgias relacionadas ao cinema de outrora e comportamentos morais na sua idade de ouro, que se cruza com o período da ditadura militar. Torna-se possível compreender que até como forma de resistir e se defender à marca de estigma da pornochanchada, as nostalgias singulares pelo cineasta têm implicações políticas que ardem fortemente no contexto contemporâneo brasileiro.

O trabalho considera os estudos da biografia do ponto de vista comunicacional (SACRAMENTO, 2014)<sup>4</sup> ao analisar as entrevistas recentes, a autobiografia em si e as entrevistas destacadas para a construção desta narrativa autobiográfica. Conforme Leonor Arfuch (2010), a entrevista é um território de constante afirmação do valor

---

<sup>2</sup> 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. Os estudos que envolvem os filmes da pornochanchada frequentemente lidam com ambiguidades e controvérsias 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. 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 nos país, como o feminismo. A reflexão sobre este tema em relação à pornochanchada também apresenta controvérsias entre a representação da submissão ou a sua emancipação do feminino.

<sup>3</sup> A maioria das produções do cinema da pornochanchada era realizada numa região da cidade de São Paulo chamada Boca do Lixo, espaço das produções cinematográficas experimentais (marginais) e consideradas de vanguarda.

<sup>4</sup> A biografia comunicacional considera 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, neste caso, o espaço midiático.

biográfico, enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à vida numa ancoragem sempre renovada. Elas se constituem numa espécie de diálogo inconclusivo, pois está sempre aberto ao novo e que, portanto, não há um fechamento na narrativa pessoal. Porém, ao se referir a uma personalidade histórica e interpelada pela mídia, as entrevistas são ancoradas numa memória pública, “num patrimônio reconhecível” (ARFUCH, 2010, p. 155). Um patrimônio que o cineasta procura resistir e reordenar, promovendo rupturas e evidenciando permanências. Este artigo está dividido em três partes: no primeiro momento discuto sobre as reflexões da nostalgia e sua articulação com a mídia, particularmente com as narrativas biográficas; em seguida analiso as resistências e defesa às representações relacionadas a marca de um galã de filmes eróticos; finalizo analisando as nostalgias narradas por David Cardoso em relação à produção cinematográfica no período da ditadura e comportamentos de outrora que considera mais adequados.

## 2 De doença psicológica à emoção histórica

As expressões da nostalgia encontram relações com o amor melancólico manifestado com a perda da pessoa amada, que conforme Starobinski (1966), tais sintomas e lesões causados por esse sentimento eram conhecidos pela tradição médica. No entanto, a partir da tese defendida por Johannes Hofer sobre a nostalgia, em 1688, este sentimento, frequentemente atrelado à melancolia e saudade, se torna uma terminologia médica. A nostalgia como doença passa a ser a expressão e tradução dos sentimentos que acometiam os exilados e soldados que se encontravam distantes de sua pátria.

Os estudos desenvolvidos na Europa, particularmente com os soldados suíços, produziam hipóteses de que a nostalgia estava associada a uma questão de pressão atmosférica. Conforme apresenta Starobinski (1966), como os suíços – localizados nas montanhas mais altas da Europa – respiravam um ar leve, sutil e rarefeito, seus corações estavam predispostos a ficarem deprimidos, desencadeando a perda de sono e de apetite seguido de um forte estado febril nos acometidos pela nostalgia.

Outras pesquisas consideravam a nostalgia em relação à memória e associação de ideias a partir de um estudo no qual observou: toda vez que os soldados ouviam uma música de sua pátria desencadeava-se manifestações nostálgicas, pois acionava-se a memória da terra natal e da experiência genuína da infância. Para Starobinski (1966), a melodia como um fragmento do passado possibilita reviver na imaginação a vida interior e as imagens com que ela estava relacionada. Trata-se de uma nostalgia que envolve “prazer e dor pela iminência e a impossibilidade de restauração completa do universo que emerge” (STAROBINSKI, 1966, p. 92-93).

Naquele momento, o tratamento médico para a nostalgia era a volta do enfermo para a sua terra natal (STAROBINSKI, 1966) e (BOYM, 2001). Importante considerar que, naquele momento, a ciência médica compreendia que o conhecimento de uma doença da mente se daria por alguma manifestação física, conforme Foucault (1980) discute em relação à anatomia patológica: “uma ciência que tem por objetivo o conhecimento das alterações visíveis que o estado de doença produz

nos órgãos do corpo humano” (FOUCAULT, 1980, p. 155). Não havia conhecimento dos agentes infecciosos e por isso muitos estados inflamatórios eram diagnosticados como nostalgia. Sob causa e efeito, o estado triste e monótono do paciente era a falta de resposta do tórax ou embotamento dos pulmões.

No final do século XIX, com o avanço da ciência e até mesmo pela melhora do tratamento dos soldados nos quartéis, o entendimento da nostalgia se amplia, deixando de ser apenas uma manifestação saudosista da terra natal. Em diálogo com o avanço das dinâmicas de industrialização, se configura como a expressão de um desajustamento social. Não se trata mais apenas de uma doença vinculada ao território, pois espaço e tempo é fruto de uma idealização (JANKÉLÉVITCH, 1974). Ao retornar para a pátria, o paciente continua infeliz, pois o espaço e o tempo diante de si não é mais o que havia imaginado quando distante da sua terra natal.

Ao se apropriar do pensamento de Kant e Freud, Starobinski (1966) argumenta que na modernidade a terra natal é interiorizada e a preocupação do homem moderno e civilizado é lidar com o conflito entre a integração ao mundo adulto e a tentação de conservar a infância. Boym (2001) propõe pensar a nostalgia não apenas como uma questão psicológica, mas principalmente como uma emoção histórica, procurando entender esse sentimento não apenas como deslocamento no espaço, mas também como manifestação de uma mudança na concepção do tempo. Para a autora as manifestações nostálgicas estão relacionadas com a crise da ideia de progresso que constitui a modernidade, alterando a narrativa não apenas espacial, mas também temporal: “a nostalgia não era apenas uma expressão de anseio local, mas o resultado de uma nova compreensão de tempo e espaço que tornou possível a divisão em ‘local’ e ‘universal’ (BOYM, 2001, p. 9).

Para Boym (2001) o que o nostálgico tem interiorizado é também a divisão local e universal. Ao invés de aspirar o universal e o progresso, tende a voltar para trás (espaço-tempo) e anseia a particularidade, colocando em conflito a busca de uma razão universal que marcou o Iluminismo e o sentimento particularizado e romântico em relação à saudade da pátria, da própria casa. O ser nostálgico não é o nativo, mas aquele que se compreende deslocado e que faz uma mediação entre o local e o universal. Retomando a relação com a temporalidade, a nostalgia é manifestação conflituosa da concepção moderna da ideia de progresso, em que o tempo se torna irrepitível e irreversível, produzindo a partir do século XIX um senso de historicidade, uma percepção do presente como história: “uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediatividade” (JAMESON, 1996, p. 290).

### **3 Saudades, melancolia e nostalgia: jogos de memória e biografias**

Eduardo Lourenço (1999) procura discutir as relações entre os sentimentos nostálgicos, melancólicos e saudosistas, afirmando que tais emoções são modulações da nossa relação como seres de memória e da sensibilidade com a temporalidade, que não se trata de um tempo universal, que se configura como uma sucessão irreversível, mas de um tempo humano, constituído pelo jogo de memórias no qual é possível a

suspensão ficcional do tempo irreversível. Neste tempo humano, sentimos ao mesmo tempo a fugacidade e a eternidade. As distinções entre saudade, melancolia e nostalgia estão na cor do tempo, no seu conteúdo e na diversidade do jogo da memória que se estabelece na leitura do passado. Segundo o autor, a melancolia estaria voltada ao sentimento do passado como passado de maneira universal, não há um objeto, lugar ou pessoa específica à que se deseja, como se entende o que seria nostalgia. A melancolia seria uma perda sem luto pela ausência do que falta (FREUD, 1974). Para Lourenço (1999) a saudade participa tanto da melancolia quanto da nostalgia, sua razão de ser é paradoxal, pois trata-se de um desejo de eternidade e nostalgia eterna: “é uma sensação-sentimento de ardemos no tempo sem nele nos consumirmos a que propriamente chamamos saudade” (LOURENÇO, 1999, p. 34).

Lopes (1999) propõe algumas distinções entre nostalgia e melancolia afirmando que na nostalgia o tempo é quase suspenso diante da idealização e supervalorização do passado. Já na melancolia, o passado se confronta com o presente porque continua durando. O nostálgico sentiria mais prazer pelo passado porque é idealizado e para o melancólico não há alegria que dure nem felicidade plena. Lopes enfatiza que a nostalgia pode encantar e pode proporcionar um aprisionamento num eterno passado que retorna cada vez mais idealizado.

Ao propor uma sensibilidade melancólica na contemporaneidade, Lopes a compreende como perspectiva e experiência centrada na morte enquanto categoria existencial. A subjetividade marcada por tal sensibilidade poderia ser entendida como ele descreve o homem barroco: “o homem barroco se configura como sujeito anônimo e solitário, cindido e cético. Tudo no fim se resume a pó e nada” (LOPES, 1999, p. 23). Trata-se de um sujeito no qual resta um profundo lamento do passado, uma lembrança dolosa de momentos vividos que não existirão mais.

A pesquisa de Lopes envolveu análises sobre obras literárias e cinematográficas, assim como fazem outros pesquisadores: (JAMESON, 1996) e (NIEMEYER, 2011), que procuram pensar as nostalgias por meio da mídia. Niemeyer argumenta que há uma obsessão de nostalgias na mídia, entendendo o fenômeno como relações positivas ou negativas com o tempo, como “forma de viver, imaginar e às vezes explorar ou (re)inventar o passado, o presente e o futuro” (NIEMEYER, 2011, p. 2). As expressões e criações nostálgicas, segundo a autora, como sintomas da crise do tempo e da ideia de progresso, ao se relacionar com a memória *na* e *da* mídia se enredam de maneiras específicas, ambivalentes e intrigantes: “a nostalgia pode ser descrita como um fenômeno liminal e ambíguo que migra profundamente para estruturas emocionais e psicológicas, bem como para os aspectos culturais, sociais e econômicos e políticos (NIEMEYER, 2011, p. 6).

As tecnologias midiáticas são lugares de projeção e expressão das nostalgias, sentindo até nostalgia de si mesmas devido às rápidas mudanças tecnológicas e da experiência do próprio tempo contemporâneo. Por isso, torna-se um lugar essencial para refletir sobre a nostalgia que somos, sentimos ou consumimos, mas também sobre as

práticas nostálgicas que nos envolvem com a mídia. A partir da ideia da nostalgia entendida como doença, Niemeyer propõe pensar a mídia agindo como sintomas ou gatilhos nostálgicos, mas também como uma cura temporária que outrora teria confortado os soldados que retornara a sua pátria.

Keightley e Pickering (2012) enfatizam que o impulso nostálgico contribuiu e sustentou o nosso fascínio por autobiografias, biografias e memórias, que nos proporciona discutir como vidas particulares podem corresponder a “experiências de quebras contínuas com o passado, como as perdas e ganhos ao longo do tempo são tratados e assimilados, e como os mundos privados se movem dentro e contra as correntes de mudança nos mundos nacionais e transnacionais” (KEIGHTLEY; PICKERING, 2012, p. 114). Sobre o ato de narrar a própria vida, os autores argumentam que a narração de si é um ato de memória em que o autor roteiriza a sua vida editando suas memórias com a intenção de proporcionar coerência e dar importância naquilo que pensamos quem somos como seres éticos e históricos no presente. Essa tentativa de encontrar uma coerência de forma cronológica nas narrativas biográficas é o que Bourdieu (2006) denomina de *ilusão biográfica*.

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 na história de vida. No entanto, o biográfico como valor não se restringe apenas como uma organização da narrativa de uma vida, mas como uma possibilidade discursiva ordenadora da vivência: “o valor biográfico impõe uma ordem própria à vida, sendo a vivência por si só fragmentária e caótica de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 56). A construção do eu na linguagem se dá por valorações estéticas e históricas da vida no ato presente. Para Arfuch trata-se de um ato de ficcionalização (auto)biográfico, pois o que está em questão não é tanto a veracidade do acontecimento, mas é a competência narrativa em relação contextual de uma época, característica considerada no ato da invenção criadora de histórias.

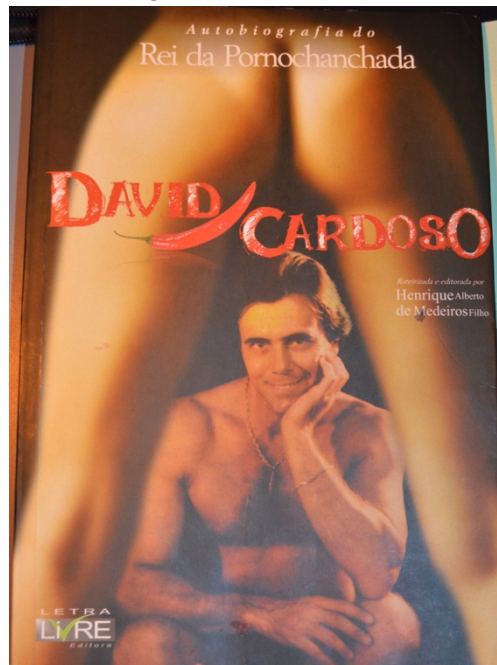
Arfuch denomina a dinâmica biográfica na sua dimensão espaço-temporal (espaço biográfico): “toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 100). Defende este conceito também pela dificuldade do biográfico se definir em categorias fixas, pois ele se move num terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico. Para a autora, a emergência do biográfico se impõe numa sociedade de valores individualistas que destruíram o projeto futurista moderno de progresso social e coletivo. Acredita-se que diante da incerteza do futuro e influenciado pela ideologia da individualidade e liberdade, os sujeitos procuram dar forma a sua própria história no presente, já que a história tradicional não dá conta da sensibilidade múltipla e fragmentária do contemporâneo. O imperativo biográfico se configura como uma antecipação do que o sujeito supõe que deve ser recordado no futuro pelos seus descendentes ou pelo público, nos casos de pessoas

públicas. É também uma tentativa contínua de dar sentido e forma num mundo de fluxos subjetivos indefiníveis.

#### 4 Em defesa-resistência-afirmação de virilidade e o amor ao cinema

Nesta parte do artigo, vou analisar as resistências às representações cristalizadas em torno do título voltado a um galã erótico e como se evidenciam sensações nostálgicas na autobiografia do produtor, ator e cineasta David Cardoso; como elas se relacionam entre as dimensões do individual ao sociocultural e político. Em seu livro autobiográfico e entrevistas concedidas recentemente, David Cardoso narra e testemunha de maneira quase confessional sua trajetória de vida como forma de se defender, procurando mobilizar estigmas relacionados ao cinema pornochanchada e ao título que o caracterizou ao longo de sua vida comunicacional como o Rei da Pornochanchada, mesmo que ele aciona essa marca como estratégia mercadológica no título e imagem de capa do seu livro autobiográfico (Figura 1).

Figura 1 – Capa do livro autobiográfico de David Cardoso



Fonte: CARDOSO (2006)

A produção de uma narrativa baseada em memórias sobre a trajetória de uma vida pública está sujeita à dinâmica de um arquivamento da própria vida, marcado por movimentos de arrumar, desarrumar e reclassificar as memórias e arquivos pessoais. 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. 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 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.

Como um movimento de defesa à representação reconhecida e incorporada ao nome/título de Rei da Pornochanchada, no início do livro, David Cardoso recorre à infância, quando já se demonstrava ser um entusiasta pelo cinema. Nas primeiras páginas do livro, em forma de roteiro de cinema, conta-se a história de um menino do interior que ia à estação de trem pegar suas revistas de cinema e um filme para ser exibido de modo improvisado e de maneira precária num clube da cidade. Ajudando na organização da exibição do filme, devido a uma chuva que cai na hora marcada, o menino vai às casas dos vizinhos para promover a atração; chega até a pagar os ingressos necessários para que ocorresse a exibição, demonstrando disposição e amor para que haja Cinema, desde criança. Um dos traços biográficos significativos numa narrativa, que Barthes (1984) denominou de biografemas, é a infância. Para Arfuch (2010) a infância é um lugar iluminador que explicaria porque a pessoa é o que é no presente:

[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).

Inicialmente, David Cardoso, se coloca como um amante do cinema, fazendo de tudo para que ele exista. Dessa forma, resiste à um título relacionado como alguém que procurou ganhar dinheiro fazendo cinema erótico sem financiamentos governamentais, demonstrando na narrativa que desde a infância soube fazer acontecer a existência e exibições cinematográficas.

Ao longo dos primeiros capítulos, o ator e cineasta procura desestabilizar noções relacionadas a sua sexualidade masculina e por estar envolvido em produções que exploram o erotismo. As produções da pornochanchada promoviam por meio do desejo sexual uma certa paródia das condutas morais e conservadoras enfatizadas pelo governo militar. Interessante observar que na narrativa autobiográfica, David Cardoso ressalta princípios conservadores, que compreendo, como forma de resistir a ideia do que pensam geralmente sobre um ator galã que faz filmes eróticos. Embora relate que tenha começado cedo a vida sexual, David Cardoso narra que é guiado por princípios em suas condutas sexuais:

Mesmo com toda essa atividade sexual que começou precocemente, sempre tive meus princípios: nunca, em toda a minha vida, fiz uma suruba ou entrei com outro casal no mesmo quarto para fazer sexo, coisas muito

em voga numa vida permissiva sexualmente. Aprontei muito, mas com uma companheira de cada vez. Não sei nem o que é fazer sexo com duas mulheres ao mesmo tempo (CARDOSO, 2006, p. 60).

Na sequência, cita uma entrevista que concedeu à revista *Interview* em 1982 na qual diz ter exagerado para reforçar seus princípios em relação a conduta sexual: “respeito tudo, mas sou um quadrado, sou contra a tanga, contra o biquíni” (CARDOSO, 2006, p. 60). Emenda se classificando como um “bobão” por tal declaração ser dificilmente dita, atualmente.

No capítulo que conta sobre a vida de ator, passando a ser diretor de cinema, David Cardoso destaca uma fala publicada numa entrevista concedida à revista *TV Contigo*, em abril de 1981, como forma de desmistificar o imaginário de que transa com muitas mulheres com as quais trabalha: “se eu fosse transar com todas as mulheres que trabalham comigo no cinema, não faria outra coisa na vida” (CARDOSO, 2006, p. 91). O cineasta disserta que, em vez de sair com mulheres e baladas com o dinheiro ganho nas produções cinematográficas, ele investia em novos equipamentos de cinema, investia em imóveis e ajudava a família: “o homem que todos imaginavam pernicioso na verdade era bem careta” (CARDOSO, 2006, p. 90).

A suspeição de uma sexualidade homossexual é sempre colocada em questão na vida dos homens. Para Nolasco (1993), “socialmente acredita-se que a identidade de um homem deve ser nítida, precisa e bem resolvida” (NOLASCO, 1993, p. 129). A indefinição coloca o homem numa balança que se move entre a heterossexualidade e a homossexualidade. Esta é uma dimensão social que se expressa e reverbera na trajetória de muitos galãs da televisão e do cinema. Por isso, em vários momentos David Cardoso narra situações de suspeição de sua sexualidade masculina para defendê-la. Destaca a suspeita que se levantou com Mazzaropi<sup>5</sup>, quem lhe deu a chance de ingressar no cinema com a função de continuísta. David Cardoso cita na narrativa uma entrevista concedida ao *Diário Popular* em 1991: “A história que mais corre, à boca pequena, no meio artístico, seria a famosa paixão que Mazzaropi teve pelo belo David. Ele nega e alega: só fiz dois filmes com ele. Se tivesse havido alguma coisa, eu, principalmente, teria feito mais trabalhos com ele” (CARDOSO, 2006, p. 54). David descreve a insistência da entrevistadora no questionamento da sua sexualidade: “Bonito desse jeito, você nunca levou cantadas de homens? Ele responde: “já levei muitas. Mas na verdade é que sou caipira, interiorano e não gosto de homens” (CARDOSO, 2006, p. 54).

Em sua autobiografia, o ator e cineasta destaca outros momentos de suspeição de sua sexualidade masculina dada por homens, quando trabalhou como modelo e numa conversa entre um casal de homem e mulher que assistia um dos seus filmes no cinema. Sentado próximo ao casal, David Cardoso narra o acontecido e o que ouviu:

[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. A

<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.

moça: mentira, vi ele com muitas mulheres. [O rapaz emenda]: Isso tudo é fachada. Um primo meu estudou com ele, no Rio, e me contou que é bicha (CARDOSO, 2006, p. 102).

Freitas (2004) argumenta que as produções do cinema pornochanchada representa o erotismo de homens gays e travestis, destacando até mesmo homens heterossexuais que se aventuram em práticas sexuais com outros homens, algo que desaparece após o período da pornochanchada e a emergência da pornografia com sexo explícito. Esta temática esteve presente nos filmes produzidos pela produtora de David Cardoso, em que ele atuava como personagem principal, como em *Corpo Devasso* (1980). O filme representa a prática de michês 'prostituição viril' (ABIB, 2021). Em sua autobiografia, David Cardoso não esconde sua aproximação com a comunidade gay, comenta sobre os filmes que se relacionam com a temática, como também no filme em que foi diretor: *Estou com Aids* (1986) – a pandemia da Aids estigmatizou a homossexualidade masculina – e quando posou nu, aos 63 anos, para a revista *G Magazine*, sendo um dos modelos mais velhos em toda a trajetória da revista, tendo alto índice de aceitação pelo público da revista: “ao posar para a *G Magazine* visando quitar dívidas, terminei sendo o único homem com mais de 55 anos a fazer nu para a revista. De acordo com a própria *G Magazine*, eu fui o quarto melhor colocado em vendas até aquela data” (CARDOSO, 2006, p. 279).

No livro, David Cardoso conta que aceitou o convite da revista para quitar dívidas. No final de sua autobiografia, alega que não há problema às pessoas saírem do 'armário', principalmente quando se trata de pessoas públicas. Mas em seguida, declara sobre comportamentos aceitos e reprováveis para a homossexualidade:

[C]ada um leva a vida como quiser. O que não aceito é ver um casal de gays ou lésbicas se beijando em plena luz solar, na frente de menores, praticando atos que passam dos limites. Uma vez em lugares apropriados, fechados, com proibição para menores, ou em seus próprios ambientes, não há nada de errado (CARDOSO, 2006, 409).

O esclarecimento sobre uma conduta aceitável do Outro (homossexual) diz a respeito à retórica de tolerância (MENDUS, 2000), em que é possível tolerar comportamento anormais, desde que sejam regulados, e torna-se ambígua, pois nas páginas seguintes, David Cardoso conta em detalhes três acontecimentos, desde a adolescência, em que se envolveu sexualmente com outros homens e transexuais, mesmo que as práticas sexuais narradas não o desvincula à uma imagem de virilidade masculina.

## 5 Nostalgias do cinema, da moral, da ditadura...

Com a tentativa de resistir ao título de rei da pornochanchada ao testemunhar sobre o momento em que estava mais em evidência, David Cardoso produz uma narrativa em sua defesa sobre os estigmas das comédias eróticas em que atuou, produziu e dirigiu, ressaltando que não havia financiamento como ocorria com os cineastas do Cinema Novo; das dificuldades e estratégias diante da censura; que as cenas desses filmes – consideradas muito obscenas – podem ser vistas hoje nas telenovelas sem classificação de idade. Ao decorrer na narrativa, passando a era do cinema pornochanchada que esteve em consonância

com o período da ditadura, o cineasta passa a relatar ressentimentos da carreira por papéis que não aconteceram, como a participação na novela *Pantanal*. Procura demonstrar outras habilidades como gostar muito de aviação, ser um militante da causa ambiental e ter dedicação ao esporte. Pautas (cultura, meio ambiente e esporte) que o levaram a se candidatar a vereador na capital do Estado em que nasceu, não sendo eleito.

Recentemente, em entrevista ao programa Plano Sequência, exibido pelo canal TV Escola em 2020, 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. É possível entender seu depoimento nesta entrevista como uma configuração de uma narrativa de conversão. Hindmarsh (2005) analisa a proliferação de narrativas de conversão no início da Revolução Evangélica na Inglaterra (1730-1780) e propõe que esta forma-narrativa revelou a identidade autobiográfica moderna, marcada pelas noções de automodelagem e autointerpretação por meio de um trajeto narrativo de passagem progressiva de uma situação original para um momento presente a partir de uma transformação moral. Para o autor, a conversão pode ser compreendida como uma referência mais ampla, não somente restrito ao evangelho cujo significado teológico deriva da tradição cristã, mas também nas ciências comportamentais. Torna-se um “assunto de extensa investigação dentro da psicologia, sociologia e antropologia em particular, a conversão religiosa tem sido interpretada como indicadores das teorias da pessoa, sociedade e cultura” (HINDMARSH, 2005, p. 10). David Cardoso declara 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).

Nas declarações de David Cardoso em relação à saudade de outro tempo depreende-se a mídia como um lugar que tanto intensiva quanto alivia as nostalgias pelo passado. O cineasta se assemelha com o que Lopes (1999) denomina de herói barraco, que traz consigo a metafísica do fracasso, configurada em sua velhice, uma vida anônima e sem reconhecimento, uma proximidade da morte. David Cardoso é uma personalidade pública à margem. A narrativa de sua trajetória de vida é confessional, porque procura se defender e ao mesmo tempo se redimir

de alguma culpa/pecado, e melancólica, porque tem o desafio de seguir vivendo sentindo falta do perdão, do reconhecimento e da vitória.

Em sua autobiografia, ao narrar momentos depois do grande sucesso que teve devido ao cinema pornochanchada, David Cardoso testemunha nostalgias do passado, sobretudo de como se fazia cinema de outrora, mas também de comportamentos éticos na vida social e política nos tempos de sua idade de ouro. Niemeyer (2012) faz uma associação do termo nostalgia à ideia de estado-nação, chauvinismo e nacionalismo, muito expressivos na Europa do século XIX, afirmando que é frequente o uso de produtos culturais e símbolos do passado para projetos e questões políticas.

Para Hutcheon (1998) a nostalgia é fundamentalmente uma prática conservadora porque a pessoa que a sente deseja manter as coisas como estavam, ou mais precisamente, como imagina-se que tenham sido. Por isso, entende a nostalgia como um sentimento de inadequação no presente com uma idealização do passado: “a nostalgia nos exila do presente ao aproximar o passado imaginado” (HUTCHEON, 1998, p. 6). Que esse passado possa ser imaginado por não se ter vivido – ou não se vive no presente – mas também idealizado como uma vivência simplificada, que na imaginação há um esquecimento da complexidade e controvérsias do tempo de outrora: “passado simples, puro, ordenado, fácil, bonito ou harmonioso é construído (e então vivenciado emocionalmente) em conjunto com o presente – que, por sua vez, é construído tão complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e conflituoso” (HUTCHEON, 1998, p. 6).

No livro, David Cardoso manifesta esse sentimento nostálgico de forma simplificada, de um passado que mistura o seu sucesso na produção cinematográfica – de uma saudade do circuito cinematográfico de outrora – num momento de repressão política. No mesmo parágrafo em que narra a dificuldade de ter cenas dos filmes cortadas pela ditadura, o diretor explica sobre uma entrevista concedida ao comediante Jô Soares, em 1995, dizendo que tinha saudade da ditadura:

Eu, que fui tão perseguido pela censura federal em quase todos os meus filmes, disse que com relação ao cinema – friso: cinema! – tinha saudades do regime militar. Nunca desejei esse tipo de governo novamente para o país, pois sempre sonhei com uma democracia que chegasse perto da dos Estados Unidos. Mas na época do regime militar, chegou-se a fazer mais de cem filmes por ano. Em 2003, em plena democracia, foram lançados onze (CARDOSO, 2006, p. 100).

O ator e cineasta ressalta que a produção artesanal e popular acabou, e a possibilidade de se realizar cinema no país ficou restrito à “alguns ex-diretores e homens fortes do passado”. No capítulo no qual comenta sobre os certificados de censura os quais seus filmes estavam submetidos, ele se justifica novamente que se trata de uma saudade particular da facilidade e acessibilidade em se fazer cinema: “[n]ão desejo a volta de um regime militar nem tenho saudades de nenhum tipo de arbítrio, mas com relação ao cinema tenho minhas saudades. Vivi essa época mais do que a maioria dos colegas. Todos os meus filmes tinham que ajustar contas com a censura” (CARDOSO, 2006, p. 265). Em seguida, o cineasta conta a relação com a censura na produção do filme

*A Freira e a Tortura* (1983)<sup>6</sup>, o qual discutia o tema da tortura do regime militar na estética da pornochanchada, tendo impactos fortes financeiramente com a interdição de exibição da produção.

A ‘Freira e a Tortura’ foi considerado um diferencial nas produções de David Cardoso por tratar de forma mais explícita da política do país, ganhando destaques de reconhecimento na imprensa. Ao ser questionado se passaria a produzir filmes com temáticas mais políticas, o cineasta reproduz a declaração dada ao *Jornal da Tarde* dizendo que, se tivesse investimento público ele passaria a produzir filmes políticos: “do meu bolso, não”. Comenta de um paradoxo no cenário contemporâneo do cinema: “[a]gora, há liberdade, faz-se o que se quer, acabou a censura. Mas e o dinheiro? Está nas mãos de poucos, de quem faz *lobby*, dos que têm esquema” (CARDOSO, 2006, p. 267).

No capítulo ‘O candidato e a política’, David Cardoso narra sobre a decepção ao se candidatar a vereador na capital sul-mato-grossense, Campo Grande – não sendo eleito – e da dinâmica da política brasileira como eleitor. “Hoje eu me decepciono com o meu candidato de então. O mesmo ocorreu com Collor e o Lula, a quem também ajudei no meu Estado. Tudo por ideologia, por acreditar. Nas duas vezes, errado” (CARDOSO, 2006, p. 231). Narra um episódio em que o ator norte-americano Morgan Freeman esperava por muito tempo no Planalto o presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC). David Cardoso diz que o ator teria mijado na bandeira do país. Movido pelo sentimento nacionalista que se encontra à nostalgia, o cineasta descreve: “que vergonha. Queria vê-lo fazer isso na época do regime militar” (CARDOSO, 2006, p. 231). Por outro lado, o cineasta declara da falta de educação de FHC ao receber alguns cineastas, atores e artistas de maneira geral, os quais são explorados por meio de impostos governamentais, proporcionando benesses ao planalto e sem obter reconhecimento. Declara que isso permaneceu no governo de Lula.

No capítulo ‘Comportamento’, David Cardoso narra posturas morais e a atuação da justiça e da polícia em relação à ladrões e corruptos. Por ter aproximações e moradia no Paraguai, o cineasta relata que ouve dos habitantes e comerciantes uma pequena saudade do ditador Alfredo Stroessner<sup>7</sup>, embora gostarem mais do atual por estar mudando velhos hábitos. Os hábitos que o cineasta se refere está relacionado às infrações e corrupções, emendando na narrativa uma conversa com um escritor paraguaio sobre como via seu país após a queda do alemão Stroessner. David Cardoso reproduz a fala ouvida do escritor: “melhorou um pouco. Na época do todo poderoso Alfredo, existiam mil famílias que detinham o poder e roubaram. Agora são umas

---

<sup>6</sup> O filme representa a tortura praticada pelas lideranças religiosas no período da ditadura militar na década de 70, período considerado mais duro da repressão. Estudos consideram que a ‘A freira e a tortura’ é um exemplo do cinema marginal produzido na Boca do lixo. Surgido após a instituição do Ato Institucional n.º5 (AI-5), trata-se de um movimento cinematográfico que pode ser interpretado como uma resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical à ditadura. Representou também um novo teste para a suposta liberalização censória, por combinar em si crítica política e ataque aos valores entendidos pela censura como representativos da moral e dos bons costumes da família brasileira. Compreende-se como uma fonte histórica capaz de fornecer subsídios para refletirmos sobre alguns aspectos da cultura na ditadura militar, principalmente com relação à censura federal.

<sup>7</sup> Foi um militar, político e ditador como Presidente do Paraguai sob um governo autoritário desde 15 de agosto de 1954, até que uma insurreição militar o tirou em 3 de fevereiro de 1989. Sua ditadura, de quase trinta e cinco anos e recebendo a denominação histórica de El Stronato, foi o período mais longo em que uma única pessoa ocupou a sede do governo de um país sul-americano em modo contínuo.

três mil” (CARDOSO, 2006, p. 311). O cineasta diz estar cansado de tanta sujeira, principalmente na América do Sul, porque há uma desobediência da Lei e o descontentamento com a punição aplicada:

Quando se pega um peixe grande é preciso que a justiça faça com que devolva tudo, além de colocá-lo na cadeia, sem regalias para o resto da vida. Mais nada. E o estupro seguido de morte, assim como o sequestro, teria que ter como pena a morte sumária. Tentar, sim, reabilitar os envolvidos em crimes menores. Mostrar a eles o caminho da decência (CARDOSO, 2006, p. 311-312).

O cineasta comenta ainda sobre uma polêmica nos tramites governamentais que deveria ter ocorrido no ano em que estava escrevendo a autobiografia em relação a porte de armas. Ele interroga: “[e] essa polêmica sobre o direito do cidadão a ter uma arma?” (CARDOSO, 2006, p. 312). David Cardoso declara ser contra, por considerar a proposta falha:

Aprovada, para ter um porte federal, seria preciso gastar quase três mil reais. Por acaso o marginal, o bandido, precisa tirar porte para matar meio mundo? Acho que se deve restringir ao máximo o porte. Mas, se o cidadão desejar uma arma, faça-se um *check up* do seu passado, sua conduta diária, o que faz e o que representa para a sociedade, onde mora, qual a necessidade real de portá-la, enfim, obedeça-se ao que dita a lei (CARDOSO, 2006, p. 312).

O capítulo termina com o cineasta relatando os desânimos dos polícias rodoviários federais e estaduais ao parar nas barreiras em viagem pelo Estado de Mato Grosso do Sul. Declara que se sentem chateados com parte da justiça, pois prendem contrabandistas, traficantes, muambeiros e depois leem nos jornais e veem na televisão que muitas dessas pessoas estão soltas, fazendo com que eles temam pela segurança própria e da família por estarem sujeitos a vingança. “O Brasil tem de tudo, não falta nada. Podemos ser a maior potência do mundo. Falta mais seriedade e união da sociedade em fazer pressão e mudar o *status quo*” (CARDOSO, 2006, p. 312). Na última frase do capítulo, David Cardoso acredita que os temas tratados nos parágrafos seguintes podem ser caminhos para uma ampla mudança da ordem social.

## 6 Considerações finais

A partir da análise da narrativa autobiográfica – constituída por meio de testemunho e entrevistas concedidas na mídia e destacadas no livro do produtor, ator e diretor David Cardoso – observa-se que, ao relatar o processo de escrita da biografia no próprio livro, as nostalgias se dão como prática. O cineasta precisou de ‘exilar’ no presente para encontrar com o seu passado. Uma manifestação em que é possível pensar numa reconfiguração, na contemporaneidade, do exílio como desencadear da nostalgia enquanto terminologia médica no século XVII.

Na narrativa do presente, o diretor produz um relato de caráter confessional como uma forma de receber uma espécie de reconhecimento (perdão), e jurisdicional, procurando se defender das representações cristalizadas do cinema pornochanchada e do título que o marca como o exemplar desta cinematografia. Ao considerar as biografias e autobiografias como jogos da memória de um tempo

humano e singular do cineasta, é possível associar este biografado como um herói nostálgico, por não se adequar ao presente e idealizar de forma particular um tempo em que produziu muitos filmes e obteve grande exposição na mídia, mas que num contexto mais amplo, se vivia uma forte repressão política no Brasil.

A narrativa revela um ser nostálgico que lida ambigualmente com o particular, amor ao cinema de outrora, com o universal, as condições socioculturais de uma ditadura militar. Numa perspectiva freudiana (FREUD, 2010), sua escrita revela uma vida psíquica que preserva e traz à tona uma formação moral do passado. Promove-se um conflito que implica politicamente seus sentimentos nostálgicos, defendendo condutas morais e costumes tradicionais chancelados por governos militares. Assim, debatem-se polaridades que ficam em dilema, já que a narrativa é obra de uma personalidade que investiu numa cinematografia que, entre outras coisas, se utilizou do deboche, comédia e prazer dos comportamentos conservadores da sociedade brasileira. Como discutem (Halbwachs, 1950) e (Lowenthal, 1981), ao entrelaçar lembranças pessoais e, particularmente em relação a produção cinematográfica, por exemplo, David Cardoso adequa o passado coletivo do período de ditadura brasileira às suas recordações sem diferenciá-los.

Por esta análise, o dilema das nostalgias a partir da biografia de uma personalidade histórica pode se relacionar à dimensão de política da memória (HUYSEN, 2014), não coletiva, mas conflitante, pois algo deve ser esquecido para vingar um projeto político que se reelabora como novo, mas que permanentemente arde sobre os tempos. A insatisfação pelo presente e a idealização de um passado que ainda vive são moldes de propostas políticas discutidas na contemporaneidade brasileira.

## Referências

- A FREIRA e a tortura. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1983. 89 min.
- ABIB, R. O filme *Corpo Devasso* (1980): dominação-submissão como política sexual em tempos de ditadura. **Fronteiras & Debates**. Macapá, v. 8, n. 1, p. 17-21, jan./jul. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/view/6893/pdf>. Acesso em: 29 set. 2021.
- ARFUCH, L. **O Espaço biográfico**. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTIÈRES, P. **Arquivar a própria vida**. Revista Estudos Históricas, 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.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.



- BOYM, S. **The future of nostalgia**. Nova York, Basic Books, 2001.
- CARDOSO, D. **O Rei da Pornochanchada**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2006.
- CORPO Devasso. Direção de Alfredo Sternhein. São Paulo: Dacar produções cinematográficas, 1980. 97 min.
- ESTOU com AIDS. Direção de David Cardoso. São Paulo: Dacar produções cinematográficas, 1986. 75 min.
- FOUCAULT, M. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Editora Forense – Universitária, 1980.
- FREIRE FILHO, J. **Correntes da felicidade: emoções, gênero e poder**. Revista Matrizes. São Paulo: ECA/USP, V.11, n 1, 2017.
- FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. Porto Alegre: **Intexto**, v.1, n.10, p. 1-16, jan./jun. 2004.
- FREUD, S. **Luto e Melancolia**. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917 [1915]/1974.
- \_\_\_\_\_. 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.
- HALBWACHS, M. **La mémoire collective**. Paris, Presses Universitaires de France. 1950.
- HINDMARSH, B. **The Evangelical Conversion Narrative: spiritual autobiography in early modern England**. New York: Oxford University Press, 2005.
- HUTCHEON, L. **Irony, nostalgia, and the postmodern**. University of Toronto English Language (UTEL) Main Collection, 1998.
- HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JAMESON, F. **A Nostalgia pelo Presente**. In. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, Ática, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, V. **L'irréversible et la nostalgie**. Paris, Flammarion, 1974.
- KEIGHTLEY, E. e PICKERING, M. **The Mnemonic Imagination: remembering as creative practice**. Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- KOSELLECK, R. **Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992.
- LOPES, D. **Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro, 7Letras, 1999.
- LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade**. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
- LOWENTHAL, D. **Como Conhecemos o Passado**. Projeto História (17). São Paulo: EDUC, 1981.

MENDUS, S. **The politics of toleration in modern life**. Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.

NIEMEYER, K. **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. Palgrave Macmillan, 2011.

NOLASCO, S. **O Mito da Masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SACRAMENTO, I. **A biografia do ponto de vista comunicacional**. Revista Matrizes. São Paulo: ECA-USP, v. 8, n. 2, jul./dez. 2014.

STAROBINSKI, J. **The idea of nostalgia**. In Diogenes, 54, 1966.

STERHEIN, A. **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.

Artigo enviado em: 03/10/2021. Aprovado em: 17/11/2021.