

**WILLIAM BRUNO CORREA**

**PORNOCHANCHADA EM QUATRO *TAKES*:  
CORPO, SOCIEDADE, ESTILO E CENSURA**

IRATI  
2020

**WILLIAM BRUNO CORREA**

**PORNOCHANCHADA EM QUATRO *TAKES*: CORPO, SOCIEDADE, ESTILO E  
CENSURA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em História, curso de Pós-Graduação em História, área de concentração, “História e Regiões”, da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.  
Orientador: Prof. Dr. Jó Klanovicz

IRATI

2020

Catálogo na Publicação  
Rede de Bibliotecas da Unicentro

C824p      Correa, William Bruno  
              Pornochanchada em quatro *takes*: corpo, sociedade, estilo e censura /  
              William Bruno Correa. -- Irati, 2020.  
              x, 95 f. : il. ; 28 cm

              Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
              Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História  
              e Regiões, linha de pesquisa: Espaços simbólicos, ambientes e  
              corporeidades, 2020.

              Orientador: Jó Klanovicz  
              Banca examinadora: Hertz Wendell, Denise Witzel

              Bibliografia

              1. História. 2. Cinema. 3. História. 4. Corpo. 5. Masculino. 6. Feminino. 7.  
              Representações. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em História.

CDD 981



## TERMO DE APROVAÇÃO

William Bruno Correa

### *Pornochanchada em Quatro Takes: corpo, sociedade, estilo e censura*

Dissertação aprovada em 30/04/2020, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História e Regiões, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, pela seguinte Banca Examinadora:

*Dr. Hertz Wendel de Camargo*  
Universidade Federal do Paraná,  
Titular

*Dr.ª Denise Gabriel Witzel*  
Universidade Estadual do Centro-Oeste,

Titular

*Dr. Jó Klanovicz*  
Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
Orientador e Presidente da Banca Examinadora

Irati – PR  
2020

## AGRADECIMENTOS

Ser pesquisador no Brasil não é uma tarefa fácil. As dificuldades financeiras e o ódio contra o ofício de historiadores e historiadoras desde 2018 faz com que o desânimo tome conta de tudo. Dividi a pesquisa entre atividades como as de garçom e porteiro, os populares “bicos”, ou trabalho informal, que movimenta hoje 40% da população brasileira. Fiz questão de incluir isso como fundamental no período de desenvolvimento da pesquisa, pois essas ocupações me proporcionaram conhecer uma outra face do ser humano, que olha para o trabalhador de baixo para cima. Nesse sentido, agradeço às dificuldades que tive de enfrentar, tais como conseguir arcar com minhas despesas cotidianas, sem deixar um minuto sequer o desejo de terminar o mestrado. Isso só foi possível graças a muita gente. A lista é grande, porém, cada um/a é parte desta escrita.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), na pessoa da querida Cibele, que em todo momento, seja pessoalmente ou por telefone, motivou-me a não desistir da pesquisa e, juntamente com a coordenação, não poupou esforços para que eu concluísse esta dissertação.

Agradeço às observações e colaboração, no primeiro ano de orientação, da professora Ariane Carla Fernandes, que somou muito nesta pesquisa. Agradeço também às sugestões da banca de qualificação, formada pela professora Denise Witzel (Unicentro) e Hertz Wendell de Camargo (UFPR), pois suas pertinentes indagações e críticas deram fôlego e sentido ao texto final, servindo de motivação extra para que fosse concluído.

Agradeço ao meu orientador e amigo, professor Jó Klanovicz (Unicentro), que desde a graduação foi uma inspiração e incentivador, não só da minha pesquisa, mas de todos/as os/as acadêmicos/as de História da Unicentro. Graças ao seu trabalho, outros amigos queridos foram adiante e hoje são mestres e doutores. Em um momento que eu me encontrava descrente de tudo, encontramos-nos e, com muita alegria e confiança, assumiu a orientação e fez com que esse trabalho de pesquisa tivesse um novo rumo. Aproveito o parágrafo e estendo meu agradecimento à professora Luciana Klanovicz, uma mulher que inspira a todos e a todas com seu carinho, profissionalismo, luta, e por não desistir de incentivar e apoiar seus alunos. Não fossem vocês, certamente todos aqueles formandos de 2014 não teriam seguido adiante.

Dedico agora esse espaço para agradecer, de forma especial, às minhas amigas, que estiveram presentes em momentos de descontração e alegria enquanto eu andava angustiado:

a Felipe Rodrigues, Halisson Correia, Giovani Ciquelero, Jeferson Martins, Diego Schimanski, Eduardo Augusto Lemos Rocha, Jovanne de Boaventura, Guilherme Gomes Kaveski, Maíra Kaminski, André Luis A Silva, Carlos Frederico Branco, Alexandre Kosteczka, Lucas Mores (*in memoriam*). A todos vocês, que dividiram uma cerveja, de alguma forma me ensinaram algo sobre a vida. O apoio e incentivo sem nunca duvidar não tem preço; sou muito afortunado por ter vocês na minha caminhada.

Agradeço a minha família, que se resume a minha mãe, Maria de Lourdes Correa. Com muito esforço me criou, deu-me educação, um teto, carinho e apoio durante a graduação e mestrado.

Dedico este parágrafo em especial a minha namorada, Daniéla Alberti Carlesso, sem a qual a pesquisa jamais teria uma conclusão. Seu apoio incondicional desde o início foi fundamental; seu abraço e carinho em momentos de angústia foram um porto seguro e me deram alento. Muitos namoros não sobrevivem a um mestrado; o nosso sobreviveu a uma graduação, a um mestrado, a uma mudança de cidade e de endereço. Obrigado por estar presente na minha vida e por escolher viver a vida comigo.

“Não importa quão limitado possa parecer o começo:  
aquilo que é feito uma vez está feito para sempre”  
(THOUREAU, 2012, p. 29)

## RESUMO

Esta dissertação analisa as marginalizadas pornochanchadas, gênero famoso no cinema brasileiro da década de 1970. Busca compreender como as representações corporais podem ser um espelho da sociedade brasileira daquela década, período em que a população vivia sob o regime militar, e no qual manifestações artísticas sofriam com a censura, e onde o cinema era alvo de reprimendas que comprometiam o conteúdo final. Neste trabalho são analisadas duas pornochanchadas, *A Super Fêmea* e *Guerra Conjugal*. Discuto o tema a partir de uma abordagem que aproxima cinema e história cultural, com vistas a identificar e discutir percepções cinematográficas da época sobre o masculino, o feminino, o homossexual, o obeso, o negro, o pobre, o rico, enfim, todas as percepções que a pornochanchada pode produzir e seus sentidos.

Palavras-chave: Cinema, História, Corpo, Masculino, Feminino, Representações.

## **ABSTRACT**

This thesis analyzes the marginalized pornochanchanda movie genre, a genre of cinema in the Brazilian context of the 1970s. It seeks to understand how body representations can be a mirror of Brazilian society of that period, in which the population lived under a military regime, and in which artistic production suffered various kinds of censorship. I analyse two pornochanchadas: “A Super Fêmea”, and “Guerra Conjugal”. I discuss the theme from an approach that merges cinema and cultural history, in order to identify and discuss cinematographic perceptions of the time about the masculine, the feminine, the homosexual, the obese, the black, the poor, the rich, in short, all the perceptions that pornochanchada can produce and its senses.

**Keywords:** Cinema History, Body, Male, Female, Representations

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Pôster de divulgação do filme Carnaval Atlântida 1952	26
Figura 2	Pôster de divulgação. Filme: A Super Fêmea (1973)	34
Figura 3	Fotograma 0:33 segundos. Filme: “A Super Fêmea	36
Figura 4	Fotograma 1:24. Filme: “A Super Fêmea	37
Figura 5	Fotograma 7:56. Filme: “A Super Fêmea	38
Figura 6	Fotograma 9:43. Filme: “A Super Fêmea	38
Figura 7	Fotograma 13:02. Filme: “A Super Fêmea	39
Figura 8	Fotograma 17:21. Filme: “A Super Fêmea	40
Figura 9	Fotograma 44:46. Filme: “A Super Fêmea	41
Figura 10	Fotograma 47:17. Filme: “A Super Fêmea	43
Figura 11	Fotograma 1:37:16. Filme: “A Super Fêmea	44
Figura 12	Fotograma 1:37:37. Filme: “A Super Fêmea	44
Figura 13	Pôster Divulgação Filme: Guerra Conjugal	48
Figura 14	Fotograma 15:32. Filme: “O Enterro da Cafetina	49
Figura 15	Parecer da divisão de censura classificando o filme ”Guerra Conjugal	52
Figura 16	Fotograma 14:58. Filme: “Guerra Conjugal	53
Figura 17	Fotograma 01:18:56. Filme: “Guerra Conjugal	54
Figura 18	Fotograma 0:52:00. Filme: “Casinha Pequeninina	57
Figura 19	Fotograma 0:55:28. Filme: “A Super Fêmea	58
Figura 20	Fotograma 0:38:05. Filme “A Super Fêmea	59
Figura 21	Pôster de divulgação. Filme “A Super Fêmea	60
Figura 22	Pôster de divulgação. Filme: “A noite das Taras 2	62
Figura 23	Fotograma 01:23:40. Filme: “A fêmea do Mar	64

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
História e Cinema, História no Cinema .....	13
CAPÍTULO 1 DA CHANCHADA À PORNOCHANCHADA E A HISTÓRIA DO BRASIL.....	21
1.1 Da Chanchada à Pornochanchada .....	29
CAPÍTULO 2 GUERRA CONJUGAL SUPER FÊMEA E A DITADURA MILITAR .	35
2.1 Guerra Conjugal: Documentos e Sociedade em um Brasil Setentista.....	48
CAPÍTULO 3     REPRESENTAÇÕES DO CORPO NAS TELAS DA PORNOCHANCHADA.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS .....	74
ANEXO I - PÔSTERES DE FILMES.....	77

## INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo cinema surgiu antes mesmo de usá-lo como objeto de estudo. Antes mesmo de entrar na graduação em História, sempre tive interesse por diversos tipos de filmes, principalmente pelo cinema dito alternativo, hoje chamado de cult.

Ao ingressar no curso de História da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) do Paraná, em 2011, esqueci totalmente essa paixão, pois acreditava que o curso não iria me permitir executar uma pesquisa ou mesmo aprender mais sobre o tema. Durante a graduação, fui aprendendo que, com as devidas precauções e procedimentos metodológicos, absolutamente tudo pode se tornar fonte de interesse de historiadores e historiadoras, dependendo apenas das perguntas que temos que fazer a elas. O cinema, mesmo sendo interesse anterior à vida acadêmica, veio a habitar esse mundo de fonte histórica de maneira inusitada. Mais inusitada, ainda, foi minha inserção no trabalho histórico com a pornochanchada.

É difícil negar que, para qualquer pessoa que tenha um pouco de conhecimento sobre cinema, o tema, o estilo brasileiro da Pornochanchada não seja remetido a um cinema quase amador, com películas repletas de palavras e termos de baixo calão ou com muitas cenas de nudez, o que, no Brasil, são elementos que transpassam governos e regimes e são enquadrados comumente sob a ótica da censura moral e de costumes.

Era justamente esse pensamento que eu tinha antes de me deparar com um filme exibido no Canal Brasil,<sup>1</sup> em uma madrugada de 2012, *Bonitinha mas Ordinária*.<sup>2</sup> Comentei com um colega sobre a qualidade do filme, inspirado na obra do cronista brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980). Ele disse que, na Pornochanchada, existiam vários filmes curiosos e não somente obras em que a nudez era explorada. Resolvi buscar esses filmes e fiquei chocado com a quantidade de produções com conteúdo político. Causou surpresa saber que a totalidade desses filmes foi produzida durante o mais recente período de ditadura militar no Brasil (1964-1985).

---

<sup>1</sup> O Canal Brasil foi criado pela Rede Globo (Globosat) e lançado em 1998, ano seguinte ao Decreto 2206, do governo federal brasileiro, que regulou o serviço de TV a cabo no país e obrigou que cada emissora incluísse na respectiva grade pelo menos um canal voltado à exibição de “obras cinematográficas brasileiras de produção independente” (BRASIL, Decreto 2206, 1997). O Canal Brasil tem sede em Rio de Janeiro/RJ. Disponível em: «<http://canalbrasil.globo.br>» Acesso em: 26 fev. 2020.

<sup>2</sup> BONITINHA, mas ordinária ou Otto Lara Rezende. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: UCB/Condor Filmes, 1980. (106 min). Roteiro de Pereira, Gilvan, Aguiar, Sindoval, Lanclette, Jorge, Comparatto e Dock. Baseado no livro homônimo de Nelson Rodrigues. Ver: INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: «<https://www.imdb.com/title/tt0132891>» Acesso em: 6 out. 2019.

Após conversar sobre isso com a então orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Luciana Rosar Fornazari Klanovicz, surgiu a ideia de desenvolver uma pesquisa partindo da seguinte questão: “É possível encontrar uma crítica social na Pornochanchada?” Dessa forma, em 2014, apresentei o TCC “Pornochanchada”, Censor e Censurado na História do Cinema Brasileiro” (CORREA, 2014).

Em virtude do trabalho fora da universidade acabei me afastando da História; fui morar em outro município, desligando de uma possível pós-graduação imediata. Ao retornar, a convite da ex-orientadora, pude auxiliar na escrita de “Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro”, que fez parte da coletânea “Pornochanchando, em nome da moral, do deboche e do prazer”, organizado por Amaral Filho (2016). Foi justamente nesse momento que surgiram inquietações relativas ao papel do corpo no cinema brasileiro marginal, algo que já tínhamos discutido no TCC de maneira incipiente.

Em 2017, ingressei no Mestrado em História, da Unicentro, com o objetivo de investigar as sexualidades no cinema brasileiro da década de 1970. Ao iniciar a disciplina da linha “Espaços simbólicos, ambientes e corporeidades”, ministrada por Ariane Fernandes, minha primeira orientadora no programa, tive contato mais direto e detido com a obra de Michel Foucault, buscando ligá-lo ao cinema em foco nesta dissertação.

No decorrer das leituras, pude encontrar uma referência que fosse de acordo com o corpo no cinema e as sexualidades. Assim, a pesquisa foi ganhando forma através de uma escrita talvez foucaultiana, e uma ligação de algumas obras do autor comentadas posteriormente com o corpus desta investigação.

Por algumas questões relativas ao presente do nosso país, tive que dar uma pausa na pesquisa e quase abandonei o Mestrado em razão da necessidade de trabalhar integralmente. Um outro docente, Jó Klanovicz, sugeriu dar continuidade na pesquisa, adotando uma abordagem que vislumbra se a crítica social promovida por esse cinema com relação ao país em meio a uma ditadura militar.

## HISTÓRIA E CINEMA, HISTÓRIA NO CINEMA

Esta dissertação transita entre cinema e história. É claro que não é possível considerar todas as dimensões que estão ligadas a essa relação, ainda mais porque, nas idas e vindas entre um e outro polo, há tensões que também são historicamente construídas. Ao pensar a pornochanchada de um ponto de vista histórico, considerando a crítica social que ela estabeleceu nas telas de cinema durante a mais recente ditadura militar brasileira, penso

sempre na importância de ensaios e investigações ligadas à nova história cultural, que incentivou a incorporação do cinema em pesquisas com a virada cultural promovida na historiografia, especialmente a partir dos anos 1980. Mais do que servir de fonte para a pesquisa histórica, o cinema passa, a partir desse momento, a ser profundamente historicizado como uma dimensão cultural específica das experiências humanas. Nesse sentido, falo de hábitos, de cotidiano, de costumes, de concepções de mundo de pessoas comuns durante um regime autoritário, e como isso acabava por chegar às telas, numa relação muito controversa quando se fala em censuras estatais. Por um lado, censuras de costumes advindas de diversos setores sociais por outro, ou ainda, a autocensura.

De acordo com o historiador britânico Peter Burke, “tudo tem história”. Nesse sentido, o cinema adquiriu relevância ao longo do século XX, por conter todas as atividades humanas em fotogramas. Assim, como parte da cultura porque é linguagem, porque é simbólico, o cinema pôde vir a ser construído como objeto de estudo histórico e como história em si, ainda que tardiamente, só na segunda metade do século XX. De acordo com Burke (1992):

A primeira metade do século testemunhou a ascensão da história das ideias. Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural” sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p. 2).

O cinema, em parte graças ao historiador Marc Ferro (1976) através da obra *Cinema e História*, dentro da chamada Nova História e também História Cultural, sempre foi uma importante fonte, principalmente a partir do final do século XX. Pode-se dizer que a obra foi a primeira a imprimir um balizamento teórico sobre esse tipo de pesquisa, sua importância e como fazê-la.

A partir da década de 1970, o cinema é elevado à categoria de novo objeto e definitivamente incorporado nessa “história nova”. Marc Ferro (1976) observa, nesse sentido, que:

O cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso da sociedade. Seus lapsus. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar um longo discurso. As imagens constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra análise da sociedade (FERRO, 1976, p. 202-203).

Por mais que a Nova História tenha mudado muitos paradigmas da historiografia, a mesma foi objeto de crítica por uma gama de historiadores mais conservadores, justamente por dialogar com outras fontes culturais. Partindo do princípio que tudo é história - incluindo: Alimentação, sons, as fotografias ou vestimentas e, como disse Ferro anteriormente, até os silêncios. Tudo pode ser objeto do fazer historiográfico. O fato do historiador poder trabalhar com mídias, pode não só fazer ele dialogar com novas áreas, como propor pesquisas nunca exploradas. Marc Ferro, Jaques Le Goff, Robert Darnton e o linguista Jean-Jacques Courtine foram fundamentais para a Nova História e, hoje, são referência tanto quando o assunto é o corpo na pesquisa, quanto dentro da análise de discurso.

Se a Nova História rompeu com certas tradições, Michel Foucault também rompe com a história tradicional ainda na década de 1960 ao propor um método contrário ao marxista. Ou seja, uma história cronológica que temerariamente ainda é usada nos dias de hoje em alguns fazeres históricos. É impossível, para a proposta desta dissertação, não trazer obras como *História da Vida Privada no Brasil 5* e *O Processo do Cinema Novo* e, até mesmo de *Raízes do Brasil*, para que possamos ao menos nos aproximar da compreensão do que é, e o que faz do Brasileiro ter certos atributos comportamentais. As condutas sexuais, as corporeidades expostas no filme, vão de encontro não só com o que propôs Foucault, mas também, o linguista francês Jean-Jacques Courtine. Courtine é autor do livro *A História do Corpo*, juntamente com Alan Corbain e Georges Vigarello. São três volumes em que os autores se debruçam sobre a história do corpo ao longo dos séculos.

Como o interesse dessa pesquisa é apenas o século XX, o volume III traz, em especial, as pesquisas de Georges Vigarello sobre o corpo no cinema, e será o principal guia nesta pesquisa. A somatória de corpo mais condução de conduta, permitirá que Foucault dialogue tanto com a nova história quanto com Marc Ferro, Vigarello e também com outros autores, que pretendo trabalhar por julgar serem importantes para esse trabalho.

Como já mencionado, Marc Ferro será uma das principais referências, mas não a única a se seguir nessa pesquisa, juntamente com Foucault e Alan Corbain. Seria impossível não usar trabalhos como *Cinema da Boca – Dicionário de diretores* do diretor de Pornochanchadas Alfredo Sternhein, que narra como era o processo artesanal de concepção dos filmes, até os censurados. E também *O Processo do Cinema Novo*, em que Alex Viany trata das diferenças de estilo e recepção entre Cinema Novo e Pornochanchada. A

historiadora brasileira Maria Helena Capelato, ajudará a compreender uma sociedade brasileira sendo retratada nas telas por grupos marginalizadas como a Boca do Lixo paulistana, local de produção de cinema brasileiro em escalas industriais durante a década de 1970.

O método de trabalho empregado nesta pesquisa, após as leituras aqui citadas, foi o de analisar a fundo duas produções de chamado “período de chumbo” da História do Brasil. Essas obras, após a leitura do material bibliográfico levantado, foram assistidas separando *Fotogramas*<sup>3</sup> em que o corpo pudesse ser objeto de análise, mas principalmente o Brasil contado nesses filmes, seja de forma direta ou indireta, conforme irá se observar no capítulo II. A ideia dessa pesquisa é entender a seguinte questão: Que sexualidades estão transpostas nas telas? O que estava acontecendo no Brasil que essa vontade de mostrar o corpo, cada qual com sua sexualidade, era objeto de interesse do público?

Sendo assim, nosso objeto de pesquisa será a *pornoanchada* tendo como principal objetivo discutir as representações corporais no cinema brasileiro da década de 1970 e através da análise de duas produções em especial, *A Super Fêmea* e *Guerra Conjugal*, entre outras produções e documentação da época, procurar responder algumas inquietações mas principalmente: Por que e como as representações corporais explicam o Brasil da década de 1970 do ponto de vista social? Desta forma, essa dissertação se dará além da presente introdução com três capítulos, unindo política, cultura e sexualidades, todos amparados pelas teoria explicada nesse item. Por fim, eu cito a importância do acervo de documentos oficiais de censura, sem os quais essa pesquisa não seria possível. O site Memória Cine, contempla um acervo documental de mais de 283 filmes, sendo 232 representantes do cinema produzido pelos Estúdios Cinematográficos Brasileiros – Atlântida, Vera Cruz, Maristela e Pam Filmes/Mazzaropi, e 50 filmes de cineastas independentes, conforme última atualização em Dezembro de 2016. A consulta pública dessas obras será fundamental para que o leitor possa compreender o pensamento dos censores e como se dava a condução de conduta por parte dos militares.

Escolhi dois filmes que considero fundamentais para pensar a história cultural das apropriações dos corpos, das sexualidades no Brasil, em relação à crítica social sobre um país

---

<sup>3</sup> Designa-se por fotograma a cada uma das imagens impressas quimicamente na fita de celuloide de um filme. Projetadas a uma cadência de 24 por segundo, produzem a ilusão de movimento. Isto deve-se à incapacidade do cérebro de processar as imagens enviadas pelo nervo óptico como fotografias separadas, quando dispostas sequencialmente a esta velocidade. Fonte: Vid8o site especializado em cinema disponível em: <<https://vid8o.wordpress.com/2010/10/10/o-que-sao-frames-e-fotogramas>> Acesso em: 2 abr. 2020.

que vivia sob a égide de um regime autoritário e que veio a construir o cinema sob controle tenso e burocrático do Estado. Ao mesmo tempo em que uma corrente de vanguarda de cinema, o Cinema Novo, adquire cada vez mais repercussão em círculos intelectuais, nacionais e internacionais. Em artigo intitulado “O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, o pesquisador Eduardo Morettin (2011) observa que, “a partir dos anos 1970, o cinema, elevado à categoria de “novo objeto” é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada nova história” (MORETTIN, 2011. p.39).

Nesse sentido, é impossível não interrogar as razões de um tipo de cinema nacional ser considerado “O cinema” e outro, a Pornochanchada, ser depreciado, vindo a constituir um cinema marginal. Assim como, é difícil negar a importância de se pesquisar esse ou aquele gênero de cinema no fazer histórico.

A Pornochanchada veio a promover inquietações públicas, especialmente a partir dos anos 1970, muito em função das sexualidades, da exposição de corpos, e do tear de novas subjetividades. Esse poder emanado pelo corpo, tanto do homem e da mulher heterossexuais, como também de homossexuais, será um produtor dessas subjetividades.

Ao saber que *Pornochanchadas* eram populares e que agora são consideradas *cults*, no Capítulo I detalho como tem sido vista historicamente essa produção no país. Ainda sobre o estabelecimento do gênero em meio a outros no país, as sexualidades apresentadas em algumas produções da pornochanchada representam transgressões e rupturas com os padrões estabelecidos de sexualidade militarizada e heteronormativa. Assim, algumas questões emergem: Como e por que os censores permitiam a exibição desses corpos nus ou seminus nas telas de cinema em meio à repressão a tantas obras artísticas que sequer apresentavam nudez ou sexo? Que discursos ou vontades de verdade existem por trás dessa exposição, das flexibilizações da censura ou de seus atrasos em dar resposta a processos movimentados por diretores? Quando falamos em “Vontades de verdade”, é impossível não recordar do Michel Foucault e “A Ordem do Discurso” quando diz: “O discurso, aparentemente, pode até nem ser nada de por aí além, mas, no entanto, os interditos, que o atingem, revelam, cedo de imediato, o seu vínculo com o desejo e o poder” (FOUCAULT, 2008, 23). Sabendo que uma das maneiras de exercer o poder é através da disciplina, a censura também foi objeto de interesse nesta pesquisa. Isso está dentro do Brasil daquele período que é narrado no cinema, seja ele de forma involuntária ou como forma de resistência dos diretores.

Para chegar nessas inquietações e fazer o trabalho possível, foram analisadas de maneira profunda duas obras, sabendo que durante uma década (1969 a 1979), com uma forte

censura militar de fundo mas com um desejo imenso de se fazer um cinema à brasileira (conforme explicarei no item 1.2), o Brasil chegou a produzir mais de 100 filmes por ano. Desses, escolhemos duas produções pelo critério de ano de produção e enredo, para serem analisadas de uma maneira mais profunda.

Somente depois de muita pesquisa e leitura, em especial do linguista Jean Jacques Courtine, organizador da obra *História do Corpo*, que passei a compreender a importância do corpo dentro do cinema, fazendo um meio termo com o figurino no início do século XX, até os descamisados das pornochanchadas ou a nudez. Para Courtine, o corpo será um objeto de discurso.

A compreensão que, não era o filme, mas o corpo quem perpetuava o estereótipo do homem malhado, machão, da mulher impecável, longe de ser obesa e quando o era, o personagem era motivo de anedota, ou o homossexual de corpo esguio, cheio de trejeitos. Esse corpo na grande tela simbolizava conceitos pré-estabelecidos naquela sociedade, e fazia com que a identificação levasse o sujeito aos cinemas, conforme falarei mais adiante, no primeiro capítulo.

Neste momento, compreendo como pertinente explicar como foi feito o recorte temporal desta pesquisa. A década de 1970 foi um período de extrema agitação política no Brasil. O país estava há 6 anos sendo comandado pelos militares, e desde 13 de dezembro de 1968, sob severa censura estabelecida pelo Ato Institucional 5 (AI-5), emitido pelo então presidente general Artur da Costa e Silva. Além de estabelecer censura, o AI-5 cassou mandatos de parlamentares contrários aos militares, e institucionalizou a tortura, controlando toda a atividade cultural do país. Em 1969, o novo presidente, general Emílio Garrastazu Médici, assume o poder e faz com que o país continue estagnado, mesmo no âmbito do que veio a ser designado pelo próprio regime como época de “Milagre Econômico”. Foi nesse período que se estabelece no país a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) pelo decreto 862, de 1969.

Talvez pareça contraditório um governo militar estabelecer interesse na criação de uma empresa para produção de cinema; contudo, diversos regimes autoritários encontraram nessa forma de arte, uma das principais áreas de interesse, especialmente no século XX, no que diz respeito ao estabelecimento do controle institucional e estatal da produção cultural em escala industrial.

Governos autoritários como o brasileiro, enquanto buscavam controlar instituições e produções culturais, ao mesmo tempo buscavam controlar corpos, como é o caso do

lançamento do Programa de Controle de Natalidade, lançado na mesma época de Médici, objetivando, em última instância, a não proliferação de populações pobres no país. Em meio a uma polêmica que acabou por atrair para a oposição ao governo mais alas da igreja católica em suas posições contrárias ao uso de anticoncepcionais.

Nesse sentido, percebe-se que o filme *A Super Fêmea*<sup>4</sup>, apresentava um enredo que ia de acordo com a situação político-cultural do país, ao dar destaque a personagens envolvidas diretamente nessa polêmica. Essa é a primeira produção isolada para análise nesta dissertação. O outro filme aqui trabalhado, *Guerra Conjugal*<sup>5</sup>, que apresenta toda uma gama de documentação referente a censura contra o longa-metragem, transformando seu filme em uma *Guerra contra Censura*, e literalmente, será uma Guerra que vai durar anos até a liberação total do citado, conforme será descrito no capítulo I. Nessa produção, o cotidiano suburbano brasileiro de casos extraconjugais, homossexualidade e outros assuntos que iam contra a família, são colocados na trama. Optei, portanto, em fazer esse balizamento temporal por questões de espaço, já que mais de duas produções não iriam abranger uma pesquisa com qualidade. As duas obras escolhidas tiveram como critério questões políticas e de comportamento da primeira metade da década de 1970.

As produções culturais, de maneira ampla, e as cinematográficas, em específico, usavam de estratégias discursivas para burlar a censura, como modo de resistência ao governo militar e, também, lutavam por determinadas vontades de verdade, tanto do ponto-de-vista político, como da hegemonia do corpo masculino sobre o feminino. Os Fotogramas vão contar a história de uma dita modernização forçada do Brasil, através do milagre

<sup>4</sup> A SUPER FEMEA: Produção de CINEDISTRI LTDA. Direção de Anibal Massaini Neto. Roteiro de Muniz, Lauro Cesar; Stuart, Adriano; Massaini Neto, Anibal Pires, Alexandre. BRA: Cinidistri LTDA; EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1973, 100 min. Cores. Agência de publicidade contrata bela modelo para estrelar a campanha de um novo produto: a pílula masculina. Mas não é fácil vencer a resistência de um público que, além de machista, acredita que o remédio causa impotência. Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023866&format=detailed.pft>> Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>5</sup> GUERRA CONJUGAL: Produção de: I.C.B – Indústria Cinematográfica Brasileira LTDA; Filmes do Serro LTDA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade. BRA: I.C.B - Indústria Cinematográfica Brasileira LTDA; EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1974, 90 min. Cores. O filme faz um panorama bem-humorado sobre relacionamentos conjugais. Um casal de idosos que se agride, mas continua junto; um advogado que conquista suas clientes e um rapaz colecionador de casos estão presentes. Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002952&format=detailed.pft>> Acesso em: 6 out. 2019.

econômico mas que ainda vivia preso a certos costumes que, inclusive, permanecem até hoje na nossa sociedade.

Entendendo que o fio condutor dessa pesquisa se dará pela junção da discussão entre corpo, cinema, passando pela política, pretendo demonstrar a *Pornochanchada*, assim como a autocensura, ou mesmo a própria censura, como uma formadora de condutas dentro daquele Brasil da década de 1970. A crítica analítica das obras cinematográficas de ficção, vai se ater aqui à sociedade que produz que recebe e a conduta desse espectador.

Desta forma, teremos três capítulos para que possamos encontrar essas respostas e ainda procurar deixar uma continuidade dessa pesquisa para um futuro. Sendo assim, se seguirá: Capítulo I – Ascensão do cinema popular no Brasil, Capítulo II – Brasil contado pelo cinema, Capítulo III Sexualidades nas telas e, por fim, apresentaremos uma conclusão deste trabalho deixando que o leitor mesmo possa alcançar não somente as respostas para as perguntas aqui propostas, mas que ele mesmo possa ter novas inquietações e quem sabe se interesse pelo tema levando a cabo uma continuidade dessa pesquisa ou mesmo novas abordagens.

## CAPÍTULO 1

### DA CHANCHADA À PORNOCHANCHADA E A HISTÓRIA DO BRASIL

Existe um jogo de cartas que surgiu em época não sabida na Espanha, e se espalhou pelas regiões colonizadas por ela rapidamente. “O jogo tem como objetivo que o jogador fique com quatro cartas do mesmo naipe nas mãos para vencer. Ao conquistar o objetivo, o vencedor deve gritar o nome do jogo, “Chancho” (SANTOS, 2012), que significa porco, em espanhol. Partindo para a Itália, na primeira metade do século XX, surge um tipo de cinema voltado ao popular, ao humor, o burlesco e principalmente à música; as chanchadas ganham caráter internacional e logo se espalham para outros países.

No Brasil, as Chanchadas encontraram alguns fatores que foram fundamentais para o sucesso, primeiramente, na produtora Cinelândia. Sabendo que na Itália já se usava o termo Chanchada, e também do significado do jogo espanhol, surge no Brasil, em 1943, a primeira produção do gênero, o filme *Moleque Tião*<sup>6</sup>, drama em que o ator Grande Otelo<sup>7</sup> contava sua própria história.

É importante frisar que, embora fosse a primeira produção do gênero, não foi o primeiro filme falado no Brasil ou mesmo produzido inteiramente no país. Em 1929 surge o primeiro filme sonorizado brasileiro, curiosamente o título será muito parecido com o das Pornochanchadas da década de 1970 que falaremos mais tarde, a obra intitulada *Acabaram-se os Otários*,<sup>8</sup> de Luiz de Barros. Natural do Rio de Janeiro, o diretor, produtor, montador, roteirista e ator nasceu em 1893, estudou Direito e Artes Plásticas na Europa, também

<sup>6</sup> MOLEQUE Tião. Direção de José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1943. (78 min.). Seduzido pela miragem do teatro e no afã de realizar seu sonho, cuja oportunidade se lhe oferecia com a existência de uma companhia negra de revistas na capital do país, um pretinho, deixando sua modesta morada, rumo para a grande cidade. Logo no início o rapazinho se depara com a primeira decepção - a companhia à mingua de êxitos -, dissolvera-se. Condoído de sua situação e reconhecendo-lhe valor artístico, um compositor o proteja, levando-o para sua pensão, e isso até que chega o sucesso. Fonte: INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0182326>> Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>7</sup> Cf informações do IMDB: “Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993) nasceu em Uberlândia, Minas Gerais, tornando-se ator no Rio de Janeiro. De início, adotou o nome “Pequeno Otelo”, mas decidiu adotar posteriormente o nome artístico de Grande Otelo.” Disponível em: <[https://www.imdb.com/name/nm0652777/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0652777/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)> Acesso em: 31 mar. 2020.

<sup>8</sup> ACABARAM-SE os otários. Direção de Luiz de Barros. São Paulo: SyncrocineX, 1929. (20 min.).

assinava seus filmes como Teixeira de Barros, Guilherme Barros. Mesmo sendo o responsável pelo nosso primeiro filme falado, já dirigia cinema mudo desde 1914.

Ao aproveitar o sucesso dos musicais no Rádio, em 1930, a Produtora Cinelândia passou a investir em mini-documentários carnavalescos. Percebendo o sucesso, logo se focou em filmes com um roteiro minúsculo e muita música, como o caso do sucesso *Alô, Alô Carnaval*<sup>9</sup>, de 1936. O filme contava com a participação dos cantores mais queridos do Brasil, como Carmem Miranda e Francisco Alves.

Ao perceber o sucesso desse tipo de filme, com pouco enredo e muita música, uma outra produtora carioca, a Atlântida, sabia o mapa da mina para ganhar muito dinheiro no Brasil. Formada por intelectuais, inicialmente a produtora apostou em dramas, mas os filmes fracassaram. “As chanchadas musicais da Cinelândia colocaram no gosto do brasileiro aquilo que eles mais temiam, um cinema que nada tinha relação com o que era feito nos Estados Unidos” (ABREU,2002). “Em 1943, a Atlântida lançou o filme *Tristeza não Paga Dívidas*<sup>10</sup>, trazendo no elenco o ator e comediante Oscarito.<sup>11</sup> Foi um sucesso gigantesco, pois além de ter música e dança, a obra apresentava um enredo inspirado por rádio novela e teatro de revista” (ABREU,2002).

O Teatro de Revista, juntamente com o Carnaval, povoavam o imaginário coletivo daquele período. Esses dois fatores foram importantes para a popularização das chanchadas. Esses filmes vão representar os quadros sociais brasileiros, tanto que o *casting* da Rádio Nacional seria o mesmo que a Atlântida usaria nas suas produções. Isso, aliado ao humor escrachado das curtas cenas do teatro de revista, juntamente com a linguagem popular e a

<sup>9</sup> ALÔ, alô carnaval! Direção de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936. (80 min.). O filme conta a dificuldade de dois autores (Barbosa Junior e Pinto Filho) em conseguir um empresário para sua revista chamada "Banana-da-terra". Indo a um cassino, lembram-se de que ali seria o local ideal e procuram o empresário (Jaime Costa), que recusa a oferta. Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003409&format=detailed.pft>> Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>10</sup> TRISTEZA não paga dívidas. Direção de José Carlos Burle e Ruy Costa. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1943. (52 min.). Logo após enterrar o marido uma viúva conhece um malandro carioca. Ela ganha uma grande herança e o homem a ajuda a gastar farreando pelos bailes de carnaval da cidade e aproveitando a noite. Eles então se apaixonam. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-222781>> Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>11</sup> “Oscarito, nome artístico de Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz (Málaga, 16 de agosto de 1906 — Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1970), foi um ator hispano-brasileiro, considerado um dos mais populares comédicos do Brasil. Ficou famoso pela dupla que fez com Grande Otelo, em comédias dirigidas por Carlos Manga e Watson Macedo.” Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscarito>> Acesso em: 31 mar. 2020.

paródia (outra marca que será forte na pornochanchada). Até aqui, é possível perceber toda construção desse gênero até o momento em que queremos chegar. Sem esse contexto, seria impossível apenas falar das sexualidades, do corpo e mesmo do momento erótico do cinema nacional.

É impossível falar desses primeiros momentos do cinema brasileiro sem citar a dupla Oscarito e Grande Otelo. Os dois representam a chanchada e foram os principais nomes desse tipo de filme até 1954, quando deixaram de trabalhar juntos. As chanchadas refletiam o quadro social brasileiro através de arquétipos.

Deixando de lado os musicais, o cinema italiano, mas mantendo a raiz “chancha”, surgem em seguida, as chamadas Pornochanchadas ou, como boa parte da elite intelectual e críticos de cinema apelidaram, “Porcaria Pornô” (VIANY, 1999). Embora haja uma espécie de hifenização conceitual que sugere uma continuidade com um gênero anterior, na forma de “porno-chanchada”, há profundo rompimento entre os estilos e formas de fazer cinema.

A diferença de estilos fica mais clara ainda quando Inima Simões (1979) pontua que:

E o que fazia a chanchada da Atlântida? O próprio Watson Macedo, diretor de inúmeros musicais brasileiros, estabeleceu um paralelo: “Ia lá uma historinha e, de repente, parava tudo para entrar alguém cantando. Igual ao que ocorre na pornochanchada, que tem uma história que é interrompida para aparecer alguém nu (SIMÕES, 1979, p. 80).

Com o fim das chanchadas, estúdios como Cinelândia, Vera Cruz, Atlântida, começaram a desfazer seus negócios. Técnicos e equipamentos ficaram à deriva, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. As sobras desses equipamentos e antigos funcionários fizeram surgir pequenos locais de produção de filmes de baixo orçamento. Ainda que inspirados pela comédia italiana, agora as produções já começavam a ter seus primeiros toques de flerte com o erotismo. Prova disso são duas produções consideradas símbolos dessa nova maneira de fazer cinema no Brasil: *Toda donzela tem um pai que é fera*<sup>12</sup> e *Os Paqueras*,<sup>13</sup> ambos de Reginaldo Faria.

<sup>12</sup> TODA donzela tem um pai que é fera. Direção de Roberto Faria. Rio de Janeiro: RF Farias Produções, 1966. (100 min.). Casal mora junto há algum tempo. Ao descobrir a situação, o pai da donzela quer lavar sua honra com sangue. Entra em cena o melhor amigo do rapaz, que na ânsia de salvá-lo acaba assumindo toda a culpa do crime. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205243>> Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>13</sup> OS PAQUERAS. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema filmes, 1969. (102 min.). Sombra e água fresca dão a tônica do cotidiano de Nonô. Aos 25 anos, o rapaz não leva os estudos a sério e só quer ir à praia e paquerar. Mas, quando menos espera, ele conhece a jovem Margareth, filha de seu parceiro na arte da

“O sucesso de bilheteria entre as camadas populares nos milhares de cinemas do Brasil foi enorme, e depois disso, os filmes passaram a ter além da picardia da comédia, um apelo erótico cada vez maior” (NUNO, 2002). Lembra do “Chanchó” (porco)? Agora sim, temos a Pornochanchada, filmes de baixo orçamento com forte apelo erótico, produção rápida, humor e salas de cinema cada vez mais lotadas. Comerciantes, pedreiros, analfabetos, enfim, homens comuns iam ao cinema por se identificar com os personagens, ou pelo simples desejo de ser como eles. As elites, nem consideravam as Pornochanchadas como cinema, era simplesmente “Cinema Pornô”. Cinema eram os filmes estrangeiros ou o Cinema Novo; para isso basta que façamos uma comparação: para as elites a MPB era a bossa nova, e o pobre operário, que ouvia Odair José,<sup>14</sup>, era taxado de brega. E o intérprete de “cantor de empregada”.

As duas produções citadas foram colocadas em cena no período ditatorial que o Brasil atravessava. É importante salientar que os atos institucionais que endureceram o regime já começavam a dar a tônica dos caminhos pelos quais as produções culturais brasileiras deveriam seguir ou contrapor.

Em 1968, os militares já governavam o país havia quatro anos. Até aquele momento, nenhum dos atos institucionais, que foram instrumentos jurídicos estabelecidos pelo regime para suprimir liberdades com o aval do poder judiciário nacional, seria tão terrível como o que estava pra acontecer. Em 2 de setembro daquele ano, o deputado federal do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), Márcio Moreira Alves, discursou na Câmara convocando o povo a protestar contra as arbitrariedades daquilo que chamava de “democratura” sugerindo o boicote às comemorações da independência:

[...] Vem aí o 7 de setembro. As cúpulas militaristas procuram explorar o sentimento profundo de patriotismo do povo e pedirão aos colégios que desfilam junto com os alagozes dos estudantes. Seria necessário que cada pai, cada mãe, se compenetrasse de que a presença dos seus filhos nesse desfile é o auxílio aos carrascos que os espancam e os metralham nas ruas. Portanto que cada um boicote esse desfile (MONTEIRO, 2015, p. 198).

---

sedução. A paixão pela moça vira a rotina do rapaz de cabeça para baixo. Fonte: ADORO CINEMA. Disponível em: «<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202259>» Acesso em: 6 out. 2019.

<sup>14</sup> Odair José é cantor brasileiro de música popular. Surgiu na cena musical na década de 1970, com LP Odair José, em 1973. Disponível em: «[https://pt.wikipedia.org/wiki/Odair\\_José](https://pt.wikipedia.org/wiki/Odair_José)» Acesso em: 31 mar. 2020.

Os ministros militares consideraram as palavras de Moreira Alves um ultraje às Forças Armadas (MONTEIRO, 2015), exigiam providências imediatas. Em 12 de outubro foi dada entrada no pedido de cassação do mandato do deputado. A crise provocada pelo discurso de Márcio Moreira Alves prosseguia. Em 4 de novembro, o Supremo Tribunal Federal enviou à Câmara pedido de licença para processar o deputado. A solicitação foi encaminhada à Comissão de Constituição e Justiça. Márcio apresentou sua defesa perante a Comissão e aguardou o resultado.

Em 11 de dezembro, após nove deputados da Arena, o partido governo, serem substituídos na Comissão de Constituição e Justiça por discordarem da violação à imunidade parlamentar de Moreira Alves, foi concedida a licença para processar o emedebista. Como protesto, todos os representantes do MDB abandonaram a comissão. Porém, no dia seguinte, o pedido para cassação de Márcio, foi recusado pelo plenário da Câmara, por uma diferença de 75 votos (216 contra e 141 a favor). O resultado contou com votos de emedebistas e de arenistas insatisfeitos com o caminho que o golpe havia tomado (MONTEIRO, 2015).

Numa sexta-feira 13, o presidente, Costa e Silva, anunciou a entrada em vigor do Ato Institucional n. 5, (AI-5), como a melhor forma de oferecer todas as condições para levar adiante os ideais da “Redentora”. O incidente com Márcio Moreira Alves não passara de um pretexto; muito antes, a linha dura do regime reivindicava as medidas presentes no ato. À noite o ministro da justiça, Luís Antonio da Gama e Silva, em cadeia nacional de rádio e TV, divulgava que qualquer cidadão poderia ter seus direitos políticos suspensos por dez anos, a suspensão de habeas corpus e o recesso do Congresso Nacional. Enquanto isso, as prisões se intensificaram.

No Rio de Janeiro, o ex-presidente da república, Juscelino Kubitschek, foi detido ao sair de uma cerimônia de formatura realizada no Teatro Municipal em que foi paraninfo e conduzido a um quartel em Niterói. No dia seguinte, também no Rio, Carlos Lacerda – que colaborou tanto com a derrocada do governo Vargas, quanto com o golpe de 1964, também foi preso por ser opositor dos militares. O mesmo acontecia com quem era contrário ao governo, e isso incluía jornalistas, cineastas e artistas em geral (MONTEIRO, 2015).

Os órgãos de comunicação passavam por censura prévia. Só seria divulgado o que interessasse ao governo. E isso incluía o cinema nacional. Se por um lado a censura atrapalhava, por outro o surgimento da Lei de Obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, passaria a ser a principal forma de captar recursos para as Pornochanchadas. Foi,

justamente, no período de 1970 até 1985 que tivemos o grosso da produção do cinema nacional, sempre acompanhado pela censura (NUNO, 2002).

Nem só disso viveu o cinema brasileiro. Em paralelo, um outro tipo de cinema, que contava uma história mais rebuscada, com público alvo culto, começava a surgir, o chamado “Cinema Novo”. Para Alex Vianny (1999), cineasta e produtor, esse novo tipo de produção teve início em abril de 1962: “Fala-se em Cinema Novo, jovens quase imberbes invadem os laboratórios com o copião de seus primeiros filmes, manifestações inesperadas, há um irresistível estado de euforia nos arraiais do cinema brasileiro” (VIANNY, 1999, p. 21). Não à toa, essas aspas vão de encontro ao que o diretor Glauber Rocha sempre dizia: “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Todos muito influenciados pelo cinema europeu dito culto, Godard com sua *Nouvelle Vague*<sup>15</sup>.

Em 1962, Anselmo Duarte dirigiu aquele que é considerado um dos maiores filmes já produzidos no Brasil, certamente a grande obra antes do golpe militar que viria dois anos depois, *O Pagador de Promessas*<sup>16</sup>. A trama, narra a peregrinação de um devoto de Santa Bárbara, que percorre quilômetros carregando uma cruz para pagar uma promessa que fez à santa. Caso ela curasse seu burro de estimação, faria a peregrinação até a paróquia da santa e colocaria a cruz no altar. Como a promessa foi feita em um terreiro de candomblé, o padre não permite que adentre a igreja. Sendo assim, o protagonista vive na frente da igreja convivendo com personagens típicos de um Brasil modesto daquela década.

Um português, dono de padaria que fatura com curiosos indo ver o peregrino, um cafetão, mães de santo, poetas, negros, prostitutas e políticos, além de uma imprensa que deturpa a história toda. O fato é que a igreja, e o alto clero, vão decidir o destino do matuto. Vale lembrar que, naquele período, o catolicismo tinha uma grande influência e poder no Brasil. “Não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública” (NOVAES, 2009). Ou seja, era impossível se desgarrar mesmo em casa do que a igreja ordenava, a vida pública

---

<sup>15</sup> Foi uma nova estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. Suas principais produções foram: *Hiroshima Meu Amor* (1959), *O Acossado* (1961), *Os Incompreendidos* (1959).

<sup>16</sup> O PAGADOR de promessas. Direção de Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. (96 min.). Depois de seu asno de estimação ter sido atingido por um raio, Zé do Burro faz a promessa de carregar nas costas uma imensa cruz de madeira até a igreja de Santa Bárbara. Porém, sua jornada acaba se tornando um pesadelo. Disponível em: «<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759>» Acesso em: 6 out. 2019.

e privada se misturavam. O próprio filme demonstra isso com o comportamento das religiosas (beatas).

Em 1962, esse Brasil religioso e pobre ainda sonhava com um salário mínimo mais digno sendo, ao lado da Reforma Agrária, a prioridade do governo de João Goulart. Sonho que durou dois anos, pois em 1964 o Brasil sofria o golpe militar que duraria décadas, golpe amparado pela igreja católica que temia um dito “comunismo” no Brasil. O golpe de 1964, que instituiu a ditadura no Brasil, teve apoio de vários setores da sociedade. Nesse contexto, a Igreja Católica se posicionou a favor do golpe, em um país constituído por mais de 75% de analfabetos e mais de 95% de católicos. Novamente, fica claro o público e privado caminhando na mesma estrada de um Brasil em sua maioria rural.

Se politicamente o país vivia uma instabilidade, quando falávamos de cinema, retornamos ao Cinema Novo. O próprio nome já é uma afirmação que tudo que era feito antes era velho, o “Novo” era o que importava. Esqueceu-se os artistas de circo, de rádio, teatro e novela de revista, atores e profissionais das chanchadas. O cinema agora culto, com forte influência de fora, mas sempre a negando, era preciso que fosse algo genuinamente nosso.

Ainda no “Manifesto do Cinema Novo” do cineasta Viany (1962), o início do capítulo “O cinema e a cultura brasileira” de 1965, nos ajuda e referenda alguns pontos sobre a sociedade e esse tipo de cinema:

Apesar da euforia produzida pelo surto do Cinema Novo, deve-se reconhecer que ainda não temos, do ponto de vista de uma cultura brasileira, um cinema nacional, tal como se fala de uma literatura nacional, por exemplo. Mas já temos, sem dúvida, espalhados em uns tantos filmes válidos (ou apenas parcialmente válidos), muitos dos elementos básicos que poderão conduzir, em futuro bem próximo, a um cinema verdadeiramente brasileiro" (VIANY,1962, p.165).

O objetivo do Cinema Novo era fazer algo seguindo uma espécie de literatura nacional, pode-se dizer que o objetivo era ter um Machado de Assis do Cinema. Note que, até aqui, não mencionamos a Pornochanchada. Essa, principalmente após *O Pagador de Promessas* e antes do golpe de 1964, é praticamente inexistente. Será adentrando a década de 1970 que poderemos tratar dela e ver com mais clareza a diferença sobre esse fazer cinema, e principalmente, uma característica que conseguiu fazer o que o Cinema Novo não fez, ser uma escola totalmente a brasileira e englobando um jeito nosso de fazer e vender cinema para uma sociedade e um Brasil fechado.

Em 1966, o estado brasileiro passou a fazer, pela primeira vez, uma ação efetiva de investimento e atenção ao cinema com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Obviamente, o intuito não foi dos mais nobres, dada a posição do governo militar. Além de fomentar a produção, o INC tinha como objetivo fiscalizar o cinema. Em 1969, o INC foi transformado na Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilmes), em pleno AI-5. O objetivo era estimular a divulgação do cinema brasileiro no exterior. Curiosamente, o filme *O Pagador de Promessas*, com poucos recursos, concorreu ao prêmio hollywoodiano Oscar em 1962, e foi vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes, na França.

Quando mencionamos que a preocupação dos militares era outra e não investir na produção cultural, percebe-se justamente o interesse do regime em frear a ascensão do Cinema Novo, já que para o governo, os filmes tinham uma ideologia de esquerda. Sabendo que o cinema tinha um importante papel para difundir ideologias, logo trataram de achar meios para frear esse tipo de produção. Jean-Claude Bernadet (1978) não concorda com essa premissa entre a industrialização e a defesa de uma sociedade mais justa em filmes mais “políticos” que, pregavam a revolução socialista: “Trabalhava-se, por um lado, para montar estruturas de produção/distribuição que, por outro lado, eram implicitamente negadas nos filmes, na medida em que rejeitavam uma sociedade em que existem tais estruturas econômicas opressoras” (BERNADET, 1978, p. 125).

Dessa forma, é possível perceber que o Brasil vivia sob um medo de ameaça comunista, mesmo quase cinco anos após o golpe militar. E que havia, dentro da sociedade brasileira, uma atenção especial ao cinema, por isso a preocupação do governo com o que era transmitido, tanto na TV quanto nas salas de cinema. Se existia preocupação, nada mais necessário que um departamento de censura para controlar.

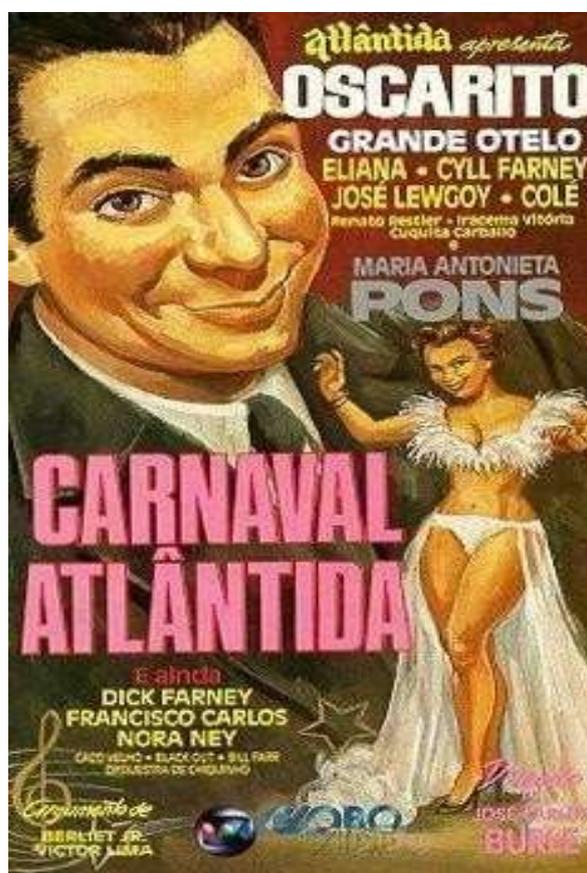
Como o Cinema Novo tinha como ideal um filme mais bem acabado, uma preocupação com a estética e história complexa, o Brasil viveu um impasse entre o que é popular e o que é culto em relação a essa indústria nacional. Um cinema Industrial representava um cinema convencional, e o que o Cinema Novo queria era ser independente:

Um outro dado do Cinema Novo é o conhecimento objetivo do negócio cinematográfico, da realidade da cinematografia – como se dá as coisas na produção, na exibição, na distribuição – o que faz com o que o Cinema Novo encontrasse um sistema adequado à realidade: o sistema de produção independente (VIANY, 1992, p. 91).

## 1.1 DA CHANCHADA À PORNOCHANCHADA

A *Pornochanchada* foi um gênero que misturava comédia e erotismo tendo seu início no final da década de 1960, se estendendo até final da década de 1980. Mas, para que se compreenda melhor, é preciso explicar aqui como esse gênero se tornou algo exclusivamente brasileiro, fazendo com que fosse a primeira e única maneira, até hoje, de se fazer um filme a brasileira, como já mencionamos acima. De 1930 até 1960, inspiradas pelo cinema italiano, as *chanchadas* eram febre no Brasil. Filmes com humor ingênuo, sempre com temas carnavalescos, fazendo um misto de musical e comédia enchiam as salas de cinema. A produtora carioca Atlântida Cinematográfica, ficou conhecida como a maior produtora de *chanchadas* nessas três décadas. No final da década de 1950, a Atlântida viveu seu período de maior sucesso, sempre com musicais brincando com o brasileiro mais matuto e simples. Costumes eram levados às telas, tendo como destaque atores como Grande Otelo e Oscarito. Na figura 1 podemos perceber a divulgação característica do gênero:

**Figura 1** – Pôster de divulgação do filme Carnaval Atlântida (1959).



Fonte: Filmow (2020).

O esgotamento desse formato, associado ao fato do Brasil se aproximar dos Estados Unidos, se tornando dependente cultural, fez com que os produtores criassem *Chanchadas* baseadas em paródias de filmes de sucesso norte-americanos. Formato que se repetiu nas *Pornochanchadas*, muitas vezes fazendo trocadilhos com os originais.

O formato teve ainda mais aceitação popular, porque além da cópia do formato americano, foram adicionados trejeitos do cotidiano nacional, tais como: gírias cariocas, jeito de malandro, anedotas brasileiras e comportamentos típicos do nosso país. A catarse foi total. Basta conferir o número de sessões de um mesmo filme durante esse período, normalmente três em cinemas que cabiam até mil pessoas como o das capitais. Não é possível contabilizar o número de entradas vendidas, as fraudes nas arrecadações eram comuns para o lucro dos donos dos cinemas, principalmente no interior, onde o controle era nulo por parte dos responsáveis. Um exemplo, é a cidade Guarapuava/PR, que contava com o Cine Jeane e o Cine Guará, ambos com capacidade para 900 pessoas. No final da década de 1960, a Europa começou a produzir filmes eróticos, poucos brasileiros tinham acesso, mas alguns diretores passaram a fazer um misto de erotismo com as comédias do cotidiano nacional. Como o formato das chanchadas já estava se desgastando, precisava-se de algo novo, surge então a pornochanchada.

As produções eram baratas e atraíam um público enorme para os cinemas, mesmo com temas descontextualizados em relação à política da época. Uma entrada para o cinema custava o mesmo que uma passagem de ônibus. Seu público, em boa parte, era masculino, muitas vezes analfabeto, o que aponta outra característica dos filmes: os créditos eram narrados com uma pausa no elenco principal contendo o nome do ator e atriz e em seguida informando qual o nome do personagem. Dessa forma, o não letrado saberia quem ele estava vendo. A Pornochanchada foi um cinema voltado para as classes populares, diferente do cinema novo como vimos no começo, que tinha uma preocupação com a arte e estética.

Em 2014, o trabalho de conclusão de curso deste autor, foi apresentado com o título *Pornochanchada: censor e censurado na história do cinema brasileiro*. Amparado por um olhar baseado em historiadores como Marc Ferro (1992), foi desenvolvido um trabalho utilizando como fonte duas produções da época, mas com foco único e exclusivo na relação com o governo militar. Essas veremos afundo no capítulo seguinte em que o objetivo será responder às questões apresentadas na introdução, e principalmente, entender o Brasil da década de 1970, como já mencionado. Com outras leituras após a graduação, o corpo passou

a ser uma nova inquietação. Como ele ajuda a entender o contexto da época e esse tipo de cinema? Partindo para outras leituras como a do linguista Jean-Jacques Courtine, pude colaborar como coautor, juntamente com a professora Luciana Klanovicz do capítulo intitulado: *Gênero, Censura, Censura e Pornochanchada no Cinema Brasileiro*. Capítulo este, que faz parte do livro *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer* (BERTOLLI Filho e AMARAL, 2016). O livro, e em especial o capítulo, debatem o erotismo no cinema brasileiro.

É importante que o leitor perceba que nos últimos 10 anos, tanto documentários sobre o tema, quanto pesquisas acadêmicas passaram a ter um grande interesse. Isso talvez se explique pela descoberta das novas gerações desse tipo de cinema, bem como, o interesse em pesquisar o período militar além de questões já amplamente debatidas como *modus operandi*, música, golpe, entre outros.

O cinema foi tema recorrente na pesquisa historiográfica, tanto em trabalhos de conclusão de curso como dissertações e teses. A quantidade de temas e variações que apresenta, serve como ferramenta para compreender diversos períodos da História, tanto do Brasil, quanto mundial, principalmente em temas referentes ao século XX dentro da História Cultural. Entretanto, teóricos da História que tem essa preocupação não são muitos. No tema específico aqui tratado, foi uma inquietação constante nas pesquisas feitas relativas ao tema, a pouca bibliografia, que possibilitasse discutir História e Cinema em especial.

A *Pornochanchada* como pesquisa historiográfica, em um trabalho de conclusão de curso, não havia sido abordada até o ano de 2014. Existiam trabalhos de Doutorado em cinema, como a importante obra do pesquisador Nuno Cesar Abreu (2002),<sup>17</sup> que servirá como referência para o presente trabalho. O pesquisador descreve o trinômio no qual se baseavam os trabalhos que viriam a ser rotulados como “pornochanchadas”: erotismo + baixo custo + título apelativo. Andréa Ormond era uma das poucas pesquisadoras nesse nicho específico de cinema, e seu livro lançado em 2016 *Ensaio de Cinema Brasileiro I: Dos filmes silenciosos à pornochanchada* (2016), foi um dos grandes motivadores a seguir na pesquisa após a graduação.

Como já sabemos como surgiram as chanchadas, e posteriormente as Pornochanchadas, é importante que o leitor atente para um fato importante, separar esse tipo

---

<sup>17</sup> Nuno Cesar de Abreu (1948-2016). Doutor em Multimeios, mestre em comunicação, foi professor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) até sua morte. Autor de vários livros sobre cinema brasileiro.

de filme do cinema novo. Portanto – Cinema Novo: Um tipo de filme bem acabado, culto, inspirado no cinema europeu e asiático. Pornochanchada – Cinema de origem popular com inspiração nas chanchadas brasileiras e comédias italianas. As produções de ambas não tinham um orçamento gordo, mas no caso das Pornochanchadas, eram menores ainda. Justamente pelos poucos recursos, é que a criatividade para esse tipo de filme foi uma outra grande característica. Não podemos falar desse gênero, sem abordar a chamada “Boca do Lixo” Paulistana.

O Bairro da Luz na cidade de São Paulo, mais precisamente na Rua do Triumpho próximo à Estação da Luz, foi o lugar onde essas empresas se instalaram. Esse ponto foi escolhido justamente pela proximidade com a Estação Ferroviária que leva o nome do bairro, fato que facilitava o transporte dos pesados e grandes rolos de filmes, além de ajudar na logística dos funcionários, e também na distribuição dos filmes para todo Brasil. É comum o termo “Boca” ser associado, mesmo nos dias de hoje, a algo pejorativo. É a maneira com que a imprensa, ou mesmo população em geral, se refere a um ponto de venda de drogas ou local em que usuários se reúnem para consumir entorpecentes. Locais de prostituição também são comumente chamados de “Boca”. Segundo o diretor de cinema Alfredo Sternheim (2005),<sup>18</sup> a explicação será a seguinte:

Em várias das grandes cidades do Brasil é possível encontrar uma região conhecida como Boca do Lixo. A origem da denominação, dizem, é policial. Atinge ruas onde, geralmente, predomina a prostituição barata. Não aquela de mulheres sofisticadas que trabalham com a luxúria dos outros sem locais aparentemente refinados. Mas a de fêmeas desencantadas e pobres, prontas para um atendimento frio e rápido, sem o menor glamour, em míseros quatinhos de hotéis das redondezas (STERNHEIM, 2005, p. 13).

Tal fato, aliado aos bares do local e aos frequentadores do ambiente, fez com que, corroborando com o que afirmou Alfredo Sternheim, nascesse a denominação pejorativa do cinema da Boca do Lixo. Entretanto, muitos associam isso a algo extremamente ruim, e nutrem ainda hoje, um “pré-conceito” pelo cinema produzido naquele espaço. Fato é que, justamente esses atributos, foram fundamentais para o sucesso desse tipo de cinema.

Nesse ambiente, nos bares Soberano e Ferreira, acontecia o encontro de técnicos, torneiros mecânicos que produziam os aparatos técnicos para as produções, atores, diretores,

---

<sup>18</sup> Produção de Alfredo Sternheim: LUCÍOLA, o anjo pecador. Direção de Alfredo Sternheim. São Paulo: Servicine, 1975. (100 min.); ANJO loiro. Direção de Alfredo Sternheim. São Paulo: Brascran, 1973. (90 min.); PUREZA proibida. Direção de Alfredo Sternheim. São Paulo: RG Produções, 1974. (104 min.).

roteiristas, enfim, as negociações entre eles eram feitas ali mesmo, na mesa do bar. O diretor Cláudio Cunha afirma que era comum chegar um diretor ou produtor no Soberano e perguntar: “Você tem negativo? O seu equipamento está livre? Acontecia uma coprodução e na semana seguinte estavam filmando”. Segundo o publicitário Mauricio Kuss (2011), “o Soberano funcionava como uma espécie de escritório onde os roteiristas iam com o script embaixo do braço em busca de patrocínio e infelizmente apenas 20% desses filmes foi bem-sucedido” (KUSS, M. Boca do Lixo, a Bollywood Brasileira, 2011. Entrevista concedida no documentário)..

É possível observarmos que esse local, de fato, ganhava ares de um verdadeiro escritório a céu aberto e devido a convivência com prostitutas, bebidas e bares, nascia o apelido de Boca do Lixo. Alfredo Sternheim (2005) aponta a seguinte característica:

Raramente esse universo de marginais atrai a atenção da mídia. Mesmo a dos noticiários policiais. Exceto o de São Paulo. Menos pelos protagonistas descritos e mais por uma outra razão, distante do crime e da prostituição. Isso acontece quanto à Boca do Lixo da capital paulista, por aquela região ter sido durante um bom tempo uma espécie da capital do cinema (STERNHEIM, 2005, p. 13).

São Paulo tornou-se, de fato, a capital do cinema. Basta pensarmos que durante o auge das produções na década de 1970, chegou-se a produzir uma média de 50 filmes anualmente, o que faz com que a Boca do Lixo seja polo industrial. Segundo o diretor Daniel Camargo (2011), no documentário *Boca do Lixo a Bollywood brasileira*,<sup>19</sup> “a Boca do Lixo foi a única experiência realmente de cinema como indústria no Brasil” (CAMARGO, 2011).

Foram justamente esses filmes que dominaram o mercado brasileiro durante quase toda a década de 1970. Tendo um pequeno enfraquecimento naquela que é chamada terceira fase, no final da década de 1980, com o início da abertura política e o forte investimento das produtoras norte americanas que, interessadas no crescente mercado brasileiro, passaram a investir uma quantia significativa no país, deixando o cinema com poucos recursos, e quase amador, à deriva.

<sup>19</sup> BOCA do lixo: a Bollywood brasileira. Direção de Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. (127 min.). Boca do lixo: a Bollywood tropical retrata a história da Boca do Lixo, região de São Paulo que foi responsável por até 80% da produção e distribuição do cinema brasileiro nas décadas de 1960 a 1980. A fase mais prolífera e de maior fama da Boca do Lixo é, normalmente, associada às pornochanchadas. A temática, no entanto, não foi a única abordada pelos cineastas, que criaram dramas, thrillers, westerns e aventuras, além de títulos policiais e históricos. Fonte: DAILYMOTION. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x22b5d1>> Acesso em: 6 out. 2019.

Se, por um lado, na França o cinema já atingia um patamar de exportação, se a Itália era principal inspiração para o que se fazia aqui, faltava o Brasil ter seu caminho aberto para fazer cinema, as ferramentas estavam a mesa, atores oriundos do circo, rádio, palcos, teatro de revista, técnicos, entre outros. Porém, vale lembrar que naquele período, não bastava ter os profissionais e a criatividade, pois nem tudo era permitido.

## CAPÍTULO 2

### “GUERRA CONJUGAL”, “SUPER FÊMEA” E A DITADURA MILITAR

Se hoje vivemos um período em que tudo é permitido, ou quase tudo, em que vemos preconceitos escancarados, personalidades públicas e políticas destilando racismo e homofobia. Ou fazendo o caminho contrário, a homossexualidade respeitada e assumida, na década de 1970 era tanto motivo de gozação quanto de punição, expulsão da família e outros problemas que se, analisarmos com cuidado, décadas depois ainda se fazem presentes nesse país. É possível ver alguns tabus ainda hoje em algumas pesquisas quando o assunto é o corpo, e mesmo nas telas, quando se trata de sexo, sem cometer anacronismos. Foucault ilustra esses tabus da seguinte forma:

Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se (FOUCAULT, 1999, p. 27).

Só o falar de sexo publicamente era um tabu imenso naquele período. Quando acontecia, diferente do que cita Foucault, era de maneira ordenada, como se fosse uma orientação ou em forma de cartilha. No cinema então, como veremos a seguir, tudo seguiria o crivo do Departamento de Ordem e Política Social (Dops).

O presente capítulo procura pensar o Brasil através de uma modernidade forçada pelas telas do cinema, em especial, dois filmes que tratam vários temas considerados tabu na época. Temos aqui, no enredo de *Guerra Conjugal*: traições, um advogado que conquista suas clientes, um casal que se agride mutuamente. Em *A Super Fêmea* (1973), questões como controle de natalidade, impotência sexual e homossexualidade são tratados na trama. Em ambos os filmes, o corpo será exibido sobre diversas formas, podendo extrair dos seus enunciados diversas interpretações. Esses aspectos exibidos nas produções, mostravam um Brasil nas telas em que o espectador se reconhecia, vivia no seu dia a dia.

Sobre a primeira produção aqui citada, o filme apresenta a seguinte trama: “Uma bela modelo é contratada para estrelar uma campanha que vende um novo produto: um contraceptivo masculino. Mas conquistar a confiança deste mercado não é uma tarefa simples, já que eles acreditam que a pílula provoca impotência” (CINEMATECA, 2019).

A simples sinopse esconde uma imensa crítica social, que o filme fará de maneira escondida à política vigente. Outro ponto importante, é o fato de cada personagem ser detentor de uma característica específica, notada na pesquisa para esse tipo de cinema.

Na segunda produção, em documento enviado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas/Polícia Federal, o diretor recebe o seguinte parecer censurando o filme:

Película nacional retratando três estórias diferentes e alternadas, explorando relações conjugais, infidelidade dos esposos, uso da profissão para conquista amorosa e satisfação sexual em uma indução a tônica de desrespeito a instituição familiar caracterizando libertinagem e a inversão de valores da nossa sociedade. Conclusão: A película não há de condição de ser liberada por ser ofensiva a moral e aos bons costumes (PINTO, 2007, p. 2).

É possível observar que, tanto no primeiro filme como na sinopse apresentada, quanto no segundo, com parecer do censor, que o corpo e o comportamento da sociedade vão ser motivo de grande interesse, principalmente no que diz respeito a uma dada sexualidade.

Jean-Jacques Courtine (2009) observa que: “jamais os espetáculos de que o corpo foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneo vão trazer à sua imagem” (COURTINE. 2009, p. 11). E é justamente o corpo da atriz Vera Fischer, em seu primeiro longa-metragem, que vai estampar a capa da produção *A Super Fêmea*:

Figura 2 – Pôster do filme *A Super Fêmea* (1973).



Fonte: IMDB (2019).

O filme foi estruturado com a seguinte história:

Um laboratório de produtos farmacêuticos vai lançar no Brasil a pílula anticoncepcional para homens. Para a publicidade do lançamento, contrata os serviços de uma agência de propaganda, que começa a fazer uma pesquisa de opinião entre os consumidores em potencial. A pesquisa revela que 83 por cento dos homens consultados temem tomar a pílula, com receio de que o produto possa diminuir sua virilidade. Na verdade, nada há a temer, demonstra o laboratório, uma vez que, administrada experimentalmente a animais machos, a pílula nada revelou de nocivo à potência. Mas como induzir o público a aceitar o produto? A agência de propaganda recorre então às luzes de seu melhor redator, um supercérebro capaz de dar a melhor solução aos problemas mais difíceis. O gênio tem a solução na ponta da língua. O homem que se pretende atingir, o brasileiro, apoia-se em três mitos fundamentais: a mulher, o jogo e o café. E é a partir desses estimulantes que uma campanha publicitária - com base no lançamento de uma mulher-mito, A SUPER FÊMEA - atinge seus objetivos (ANCINE, 2019).

Vera Fischer nasceu na cidade de Blumenau, Santa Catarina, em 1951. Em 1969 foi eleita Miss Brasil, o que lhe rendeu fama e cobiça por parte dos homens e do cinema emergente e erótico daquele período. Loira e teuto-brasileira, a atriz chamava muita atenção e logo foi escolhida para ser a estrela do filme em questão.

Fischer veio a interpretar a protagonista do filme, Eva, evocando a personagem bíblica, tornando-se a “Super Fêmea”. O filme conta a história de uma modelo contratada por uma agência publicitária, a fim de que fosse a garota propaganda de uma pílula anticoncepcional para homens. O leitor, mesmo sem ver o filme, deve imaginar que a imagem da atriz foi explorada ao máximo. Imagem essa, que estava incutida na mente de um Brasil agrário e em pleno crescimento populacional. Fausto Brito (2016) observa que o Censo de 1970 registrou o primeiro momento de inversão entre população urbana e rural no Brasil. Segundo o autor “A grande expansão urbana no Brasil, como componente fundamental de mudanças estruturais na sociedade brasileira, ocorreu na segunda metade do século XX. Somente na década de 1960, a população urbana tornou-se superior à rural” (BRITO, 2016). O filme dialogava com essa questão diretamente.

Dessa forma, no presente capítulo, procuro responder a algumas questões que remontam o Brasil da década de 1970. Para que se tenha uma ideia melhor de que Brasil estamos falando, basta fazermos a seguinte comparação. Em 1973, ano de lançamento do longa *A Super Fêmea*, o país tinha uma população de 93.215.301 milhões. A própria música que embalou a conquista da Copa do México em 1970, a conhecida e ufanista “Pra frente

Brasil” já mostrava um Brasil com essas características populacionais no primeiro verso “Noventa milhões em ação, pra frente Brasil/salve a seleção”.

Em 1973, o Governo Médici lançou uma campanha de controle de natalidade no país, e o tema da pílula anticoncepcional era o assunto em voga. Tanto que o cantor popular Odair José foi censurado no mesmo ano devido a letra da música *Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)*. Entretanto, por mais que a *Super Fêmea* abordasse o fato das mulheres pararem de tomar a pílula, deixando isso para os homens, o mesmo não teve problemas com os censores.

Assim sendo, logo no início da produção, vemos uma espécie de convenção em que uma mulher discursa afirmando que os homens é que devem tomar pílulas anticoncepcionais. O que pode soar como algo corriqueiro e caricato, se analisarmos melhor o Fotograma que se inicia em 1:24 minutos, quando sobem o créditos do filme. Lá, vemos uma passeata de mulheres com cartazes escritos: “Abaixo ao Poder do Homem”. O homem em questão, já que vivemos uma repressão, é justamente o General Médici. Entretanto, nota-se que é apenas “O Homem”... Mais adiante, encontramos o seguinte discurso por parte de uma das mulheres, aqui interpretada por Hebe Camargo:

Um Acontecimento gente, um marco decisivo na conquista do direito da mulher. Volta as ruas a mulher paulista, como sempre para o exemplo ao país. Desta vez, empunhando a bandeira da revolução do sexo, dentro do nosso espírito democrático, vamos ouvir a opinião do sexo (SUPER FÊMEA, 1973).

**Figura 3** – Fotograma de *A Super Fêmea*.



Fonte: Youtube (2019).

**Figura 4** – Fotograma 1:24, de *A Super Fêmea*.



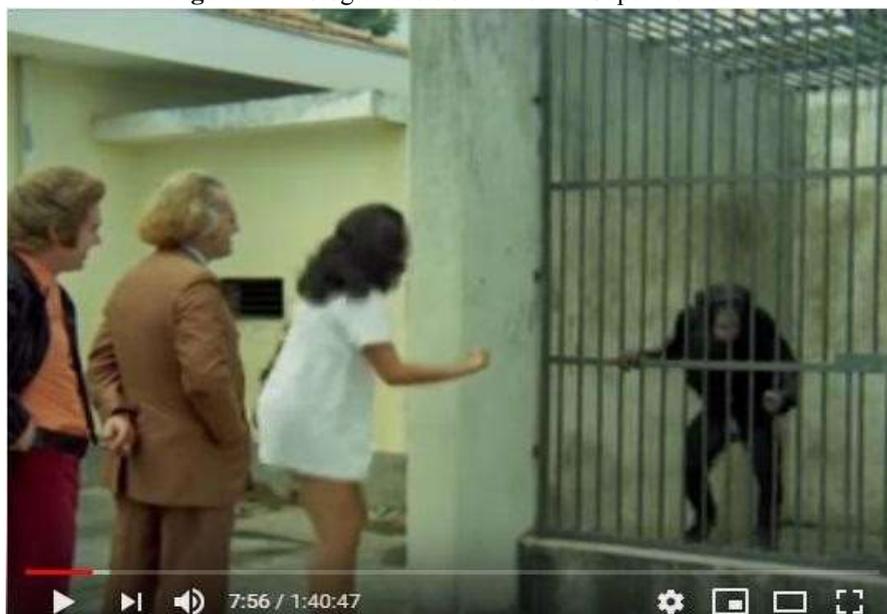
Fonte: Youtube (2019).

Interessante notar como duas palavras tão opostas: “Revolução” (expressão utilizada pelos militares para o golpe de 1964) e “democrático”, são usadas na mesma cena, no auge da repressão política. Mas afinal, o que a produção apresenta em sua história?

É importante destacar que, nos mitos fundamentais, estão três palavras muito populares e que são motivo de reconhecimento e identificação para o brasileiro: A beleza da mulher, representada no filme pela atriz Vera Fisher; o jogo, algo popular até os dias de hoje no país, seja o futebol ou jogo do bicho; e o café, produto nacional. Note como existe uma espécie de brincadeira irônica entre ufanismo e o que faz o Brasil ser reconhecido.

Voltando ao filme, após a passeata das mulheres, é mostrada a reunião na agência de publicidade para discutir se a tal pílula causa impotência, medo de todos os homens e motivo de insegurança para os criadores. Algo que se resolve após o produto ser testado em animais, e ter sua finalidade atestada após um tour pelo zoológico em que foram feitos os testes conforme a Figura 5:

**Figura 5** – Fotograma 7:56. Filme: “A Super Fêmea”



Fonte: Youtube (2019).

Na figura 6, a agência de publicidade pesquisa o tema a ser usado na campanha, e temas que na época feriam a moral e os bons costumes eram postos em voga, como a traição. As sugestões são passadas tão rapidamente que é preciso cuidado para não perder o fotograma:

**Figura 6** – Fotograma 9:43. Filme: *A Super Fêmea*.



Fonte: Youtube (2019).

Nos minutos seguintes, anedotas e outros assuntos que fogem do nosso interesse são mostrados. Os mesmos não serão discutidos, pois fogem do nosso foco principal que é responder as questões postas na introdução além de compreender o Brasil do período em questão. Entretanto, embora pareça sem nexos, um fato nos chama atenção.

Após a agência de publicidade não se decidir sobre qual slogan usar na campanha, os membros resolvem recorrer a um personagem chamado “Dr. A.B.C.D.” Os personagens interagem com o tal Dr. com profundo respeito e medo, pedindo conselhos sobre o que fazer com a campanha publicitária. Curiosamente, o tal Poderoso Chefão<sup>20</sup> é um sócio do então dono das Organizações Globo, Roberto Marinho, amigo dos militares e quem controlava a comunicação no Brasil:

**Figura 7** – Fotograma 13:02, *A Super Fêmea*.



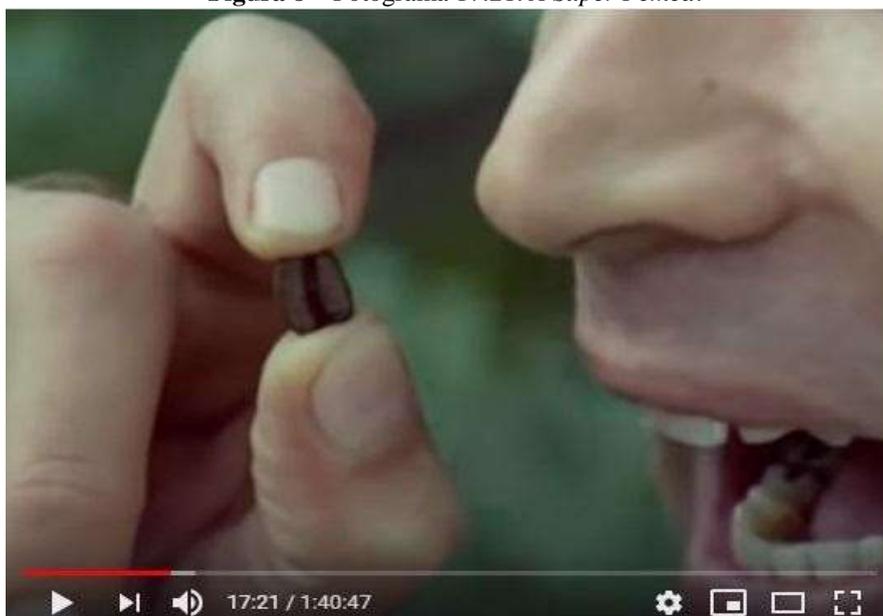
Fonte: Youtube (2019).

Por fim, após apresentar um guru para o grupo, este sugere criar o que seria a super fêmea, uma personagem que estará totalmente associada aos mitos nacionais, café, jogo e mulher. Esta, será a garota propaganda da pílula, pois o objetivo era mostrar para o público alvo que além de melhorar o desempenho sexual, é totalmente ligada às raízes do Brasil.

<sup>20</sup> O PODEROSO chefão. Direção de Francis Ford Copolla. Hollywood: Paramount Pictures, 1972. 2 DVD (175 min.).

Note-se que até aqui os mitos nacionais, o uso da mulher já começam a ganhar amplitude. A pílula, portanto, terá o gosto do café, e nas palavras do roteiro do Fotograma abaixo: “Afrodisíaco, doce, sem açúcar, estimulante, másculo, saboroso, excitante, bom até a última gota, a preferência nacional”:

**Figura 8** – Fotograma 17:21. *A Super Fêmea*.



Fonte: Youtube (2019).

Já o jogo, entrará justamente colocando a Super Fêmea como prêmio. E quais seriam as características dessa mulher? O próprio filme esclarece: Solteira, meiga, sensual, linda, perfeita, corpo escultural, saudável, inteligente, terna, simpática a homens e mulheres, dócil, porém ardente. Eis que depois de uma imensa procura, surge a figura da atriz Vera Fisher, que irá dar luz a personagem Eva. Está iniciada a Era da Super Fêmea e da Pílula Masculina. Porém, é hora de criar a campanha publicitária perfeita envolvendo a mulher e produto.

Chegamos a um momento chave da produção, em que vemos no roteiro algo que não causou problemas com a ditadura. Uma espécie de desafio aos censores, e ao mesmo tempo, um personagem homossexual usando trejeitos, em seguida engrossando a voz quando se refere a censura.

**Figura 9** – Fotograma 44:46. *A Super Fêmea*



Fonte: Youtube (2019).

No Fotograma que se segue, aos 44:44 minutos de filme, após a exibição da campanha interpretada pela atriz, segue o diálogo:

Onan Della Mano (dono da agência) diz:

- Uma merda, uma merda.

- Mas como? (Intervém outro homem na sala)

- Isso é um problema de vocês! Esse filminho é uma bela merda. Vocês tem que fazer outro, neste filme falta sexo, SEXO.

- Mais ainda? (Interrompe o outro homem na sala com uma voz extremamente aguda). - A CENSURA NÃO DEIXA.

Onan Della Mano exclama:

- Eu quero que a censura se...” ao passo que logo é interrompido pelos outros homens na sala com: por favor, por favor” e a cena se encerra em 45:02.

Para um país que tinha um ministério somente para cuidar disso, e que em determinados filmes, limitava até mesmo a quantidade de vezes e que a palavra “merda” era dita, observa-se aqui que os censores, claramente, foram atraídos por outras cenas ou mesmo sequer assistiram a tomada.

Já se pode observar a diferença de tratamento entre homem, mulher e homossexual nesse tipo de produção. Aqui temos a mulher objeto, o homem interessado apenas em sexo e o homossexual com trejeitos. Algo característico da sociedade daquele período. Em *Sexo e Poder*, Mantega (1979) retrata bem o comportamento dessa sociedade, quando pensamos a relação entre censor e censurado, entre sociedade e cinema:

Nesse final dos anos 70, a família brasileira assiste ao afrouxamento da censura sexual no país. Finalmente estamos “amadurecidos” para encarar de frente bundas e peitos, e mesmo para ver de relance os pêlos púbicos que se insinuam nos cantos mais escuros das telas dos cinemas e nas páginas dos Playboys caboclos. Nos vídeos das tevês já se fala em aborto, necessidades sexuais, educação sexual nas escolas e outros assuntos apimentados (MANTEGA, 1979, p. 5).

Aqui um dos motivos que as produções populares, ou leia-se Pornochanchadas, eram sempre taxadas de sexuadas. Ou seja, se o filme fazia grande bilheteria e tinha atores como Heleninha Ramos, Nuno Leal Maia, Vera Fisher, Nicole Puzzi, Davi Cardoso, já era automaticamente jogado como um filme linha B. Se fosse produzido na Boca do Lixo paulistana então, era colocado em uma espécie de prateleira debaixo pelos intelectuais:

Quanto ao machismo, a Pornochanchada não cria nada. Ela vai na onda do que está por aí, no teatro, nas revistas, nas colunas das certinhas, na publicidade, na mente e no corpo de muitos, mesmo sem querer e sem saber, ela pode dar um reforço quando muito (MANTEGA, 1979, p. 95-96).

A Pornochanchada será condenada pelos intelectuais, alegando não se tratar de “arte”, tão pouco cinema de qualidade, e por parte da população conservadora que vai condenar o que vê no cinema. Ou seja, o sexo dos outros.

O leitor observa que, combinando o filme aqui em questão, com uma análise política e cultural da época, já é possível apontar que o Brasil era um país dividido quando o assunto era cinema, autoritário já que vivia um regime militar, mas que ao mesmo tempo, tinha uma produção cinematográfica muito significativa. Desta forma, seguimos analisando a *Super Fêmea* para compreender o que o filme pode nos indicar sobre essa relação de país em vias de “milagre econômico”, corpo e sociedade.

Abaixo podemos observar a nossa garota propaganda já com o produto a venda em uma farmácia. Nesta cena, o farmacêutico conta ao cliente que a pílula aumenta a potência

sexual do homem. Aparentemente, o diretor Anibal Massaini, que também assina o roteiro, anteviu a criação do Viagra.

**Figura 10** – Fotograma 47:17. *A Super Fêmea*



Fonte: Youtube (2019).

Retomo aqui o que poderíamos chamar de três mitos brasileiros: já temos a mulher, o sabor de café da pílula e, nesta cena, o jogo, pois quanto mais caixas da pílula forem compradas pelo cliente, mais bilhetes ele ganha para concorrer o grande prêmio, que é nada mais nada menos, que a própria super fêmea. O sucesso é total, rendendo tanto boas vendas como o sucesso de Eva, que passa a viver uma vida de sucesso e fama.

Ao longo de toda trama que segue, Eva acaba virando objeto de desejo e perseguição dos homens. Sua imagem é a da mulher perfeita, e portanto, é sempre mostrada com o alto corporal despido, ou com pouca roupa. Cansada dessa vida, Eva decide abandonar toda carreira de modelo. A trama segue sem grandes mudanças, até que ao final, a Super Fêmea aparece em uma maternidade às vésperas de dar à luz. Novamente, a figura da repórter, contracenada por Hebe Camargo, presente no hospital, narra o parto de Eva. Curiosamente, um governo que implantará um programa de controle da natalidade, toma uma resposta inusitada no filme, quando a protagonista pare nada mais nada menos que 100 bebês. Nesse momento, a repórter diz “Salve o Brasil, Campeão Mundial de Natalidade”.

Desfilando em carro de bombeiros, o Brasil comemora o feito saindo às ruas, e aproveitando para dar o seu recado ao governo. É interessante notar que no filme, esses recados são mostrados de uma maneira muito rápida, mas os Fotogramas nos ajudam a compreender, e também impossibilitaram os censores de identificar, conforme podemos observar abaixo:

**Figura 11** – Fotograma 1:37:16. *A Super Fêmea*



Fonte: Youtube (2019).

**Figura 12** – Fotograma 1:37:37. *A Super Fêmea*



Fonte: Youtube (2019).

Se em 11 de janeiro de 1973, Médici sancionou o código civil brasileiro, trazendo consigo os deveres do cidadão e em seguida o programa de controle da natalidade, após tudo que apresentamos fica o questionamento: Por que a produção não teve grandes problemas com a censura? Esse é um caso de que, os censores não assistiam todos os filmes, apenas observavam o argumento, algumas cenas à revelia, e depois cortavam algo que pegasse ou concluíssem ferir a moral e bons costumes.

No ponto seguinte deste capítulo, iremos mostrar como a própria população censurava produções mandando cartas, pedindo para que se averiguasse o tipo de filme exibido, e também como eram os pareceres da censura. Desta forma, buscaremos entender de uma vez, aquilo que Marc Ferro vai classificar como Autocensura. Para tanto, é necessário que se faça aqui uma referência ao livro “História e Cinema” de Maria Helena Capelato. No capítulo intitulado “Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro - Eduardo Morettin”, irá se concluir o seguinte:

Para Ferro, o cinema é um testemunho singular do seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa de propostas pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição (CAPELATO, 2007, p. 40).

## 2.1 GUERRA CONJUGAL: DOCUMENTOS E SOCIEDADE EM UM BRASIL SETENTISTA

É impossível escrever qualquer linha mais detalhada sobre “Guerra Conjugal”, em filme sem antes falar de sua versão escrita e do autor, Dalton Trevisan. Nascido em Curitiba, em 1925, Trevisan formou-se em direito mas seu talento para literatura já dava os primeiros sinais, ainda na faculdade, foi líder de um grupo literário e fundou a revista *Joaquin*.

A publicação circulou de 1945 a 1948 e impulsionou os primeiros passos do autor na ficção com suas primeiras obras “Sonata de um luar” e “Sete anos de um Pastor”. Em 1954, o curitibano finalmente passou a publicar suas crônicas, sempre envolvendo Curitiba e situações da fria capital paranaense. Em 1968, Dalton Trevisan reuniu 30 contos de sua autoria em que todos os homens se chamam João e todas as Mulheres se chamam Maria.

Os contos retratam a vida urbana do Brasil, do cidadão de classe média, do funcionário de carreira, das brigas conjugais, dos tabus entre quatro paredes e principalmente dos usos e

abusos dos clichês da sociedade brasileira das décadas de 1950 e 1960. Outro clichê presente na obra vai de encontro com o próprio apelido de Dalton Trevisan (O vampiro de Curitiba). Não somente por ter uma vida reclusa, mas por que seus personagens sugam um ao outro em uma busca em que apenas um “o Eu” deve sobreviver. Curiosamente, o autor ainda exerce o ofício de advogado além de ser proprietário de uma fábrica de vidros. Mesmo sendo avesso a entrevistas e aparições em público. O que parece até enredo, ou poderia ser tema dos livros filmes que contamos aqui, de fato virou realidade com o clássico “A Guerra Conjugal”. Pascoal Farinaccio (2008) explica que, tanto da versão literária quanto na cinematográfica:

Destaquemos alguns exemplos de clichês, para em seguida aprofundarmos nosso comentário: “fui desonrada pelo meu namorado”; “dona que agrada quer dinheiro”; “sou moça honesta”, “e eu quero continuar moça direita”; “a mulher capricha na roupa de baixo, que se cuide o homem”.<sup>2</sup> Nada mais familiar ao leitor brasileiro do que essas pérolas (auto-explicativas) extraídas de nossa sociedade patriarcal! (FARINACCIO, 2008, p. 238).

Esses clichês da literatura de Trevisan, aliados ao levar as telas essa realidade patriarcal brasileira, provocaria uma catarse tanto na população quanto nos censores, por isso é tão necessário abordar o origem da obra antes de sua chegada as telas.

No final de 1974, o general Ernesto Geisel assume a presidência da república substituindo Médici. Mesmo extinguindo o AI 5, a censura ainda andava a todo vapor no nosso país, e isso se explica tanto por parte da população conservadora exigir a proibição de filmes e cenas, quanto pelos próprios censores como veremos a seguir.

Em *Guerra Conjugal*, temos três histórias, todas envolvendo traição, um ar de homossexualidade, além do marido que bate na mulher. Entretanto, a produção não é considerada Pornochanchada, e sim, “Cinema Brasileiro para adultos”. O que mostra que existe uma diferença de tratamento dada pelos filmes produzidos na chamada Boca do Lixo paulistana, e os filmes oriundos do Rio de Janeiro, ou mesmo em outros pontos de São Paulo. Joaquim Pedro é ousado e ataca a família. Leonor Souza Pinto, escreve sobre o filme o seguinte trecho em artigo intitulado “Guerra Tropical contra a Censura”:

O público pode ignorar a tortura nos porões da ditadura, mas quem desconhece um marido que espanca e encarcera a esposa na própria casa? Ou o homem que, valendo-se de sua posição profissional, seduz e domina as mulheres com quem cruza? Ou o que, protegido pelo discurso moralista-cristão, extravasa sua ira caçando suas vítimas - jovens, velhas, feias, bonitas, obesas. Todas abatidas como Evas, ameaças à Adão. Mas *Guerra*

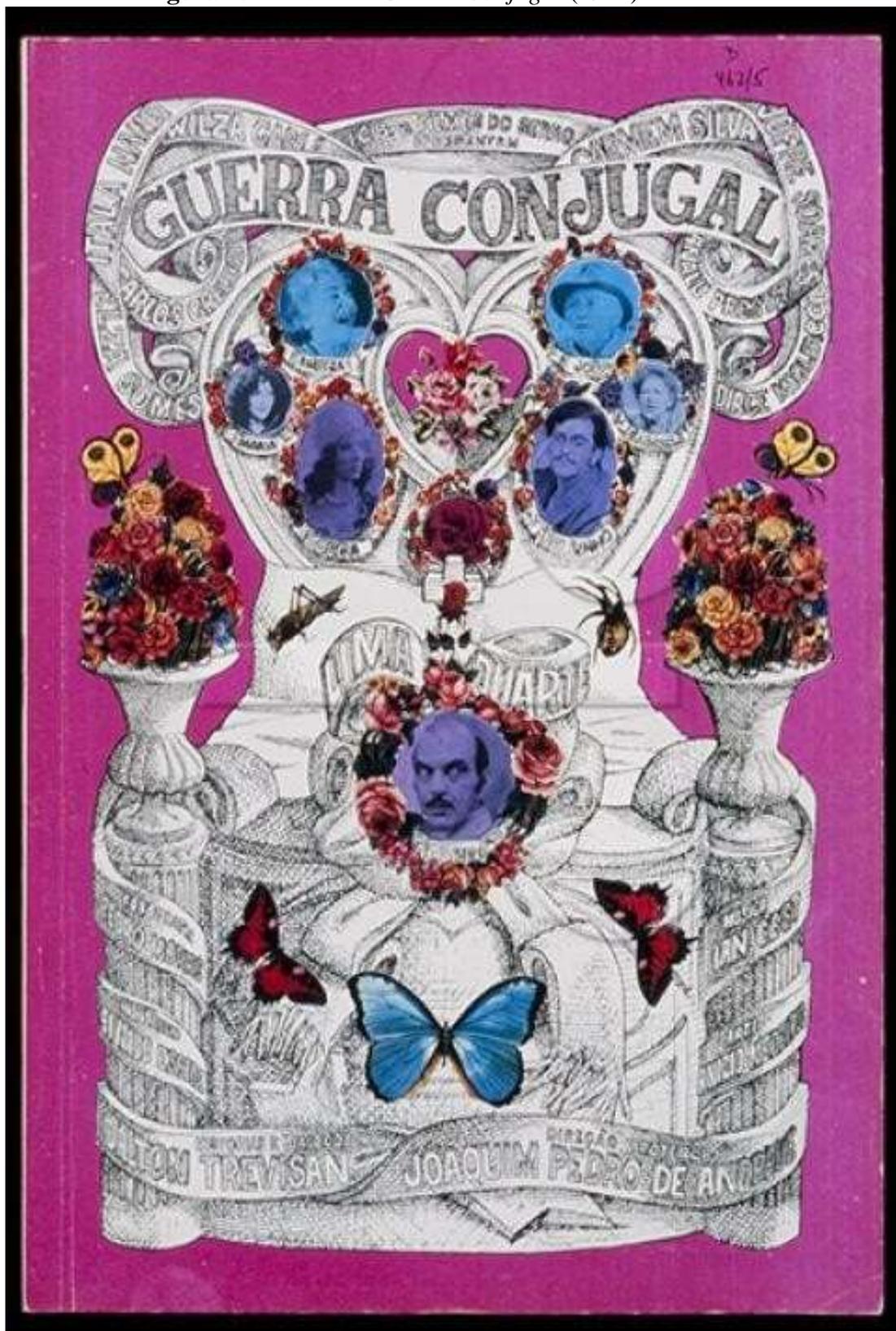
*conjugal* não seria um filme de Joaquim Pedro, não fosse possível a rebeldia libertadora traduzida em Amália – “Tenho nojo de você”, no olhar de Lúcia, testemunha da impotência de Nelsinho, no assédio de João Bicha a Osiris - “A família saiu” (PINTO, 2007, p. 1)..

Antes mesmo de analisarmos mais a fundo alguns Fotogramas para compreender a sociedade desse período, e como essa outra obra ajuda a compreendê-la, é preciso que dediquemos algumas palavras para a pesquisadora Leonor Souza Pinto. Doutora em cinema pela Universidade de Toulouse, França, a pesquisadora e produtora cultural é também diretora do site Memória do Cinema Brasileiro, que contém o acervo de mais de 400 filmes e documentação oriunda da ditadura no Brasil.

Um dos filmes que constam no vasto acervo com detalhes é justamente Guerra Conjugal. Abaixo, o cartaz do filme, inofensivo em sua divulgação. A obra, por outro lado, chocaria os censores antes mesmo de ser lançado ao apresentar a seguinte sinopse:

Filme focalizando várias estórias paralelamente; um casal de velhinhos pobres com filho já homem e sem emprego, cujo marido maltratava a esposa a ponto desta tentar contra sua vida, mas finalmente este morre de doença; Nelsinho, jovem, casado, feioso, frequentador assíduo de bordeis, que não conseguia satisfação sexual com moças, mas sim com balzaqueanas; Osiris, advogado de meia idade, casado, inescrupuloso, oportunista, que se valia de problemas de clientes do sexo feminino para lançar suas conquistas amorosas terminando sempre por possuí-las; primeiramente uma jovem insinuante desonrada pelo namorado que não tinha vida conjugal regular; mulher casada sofisticada, cujo marido era um displicente, torna-se sua amante. Este finalmente sai-se mal, pois é cortejado por um homossexual também casado e que dizia odiar as mulheres, que lhe propõem um colóquio amoroso (MEMORIACINEBR, 2019).

Figura 13 – Pôster de *Guerra Conjugal* (1974).



Fonte: Cinematerial (2019).

Como se pode observar, a trama trataria de casos triviais do dia a dia, e o que mais chama a nossa atenção é que a população não se chocará com os relatos de tortura nos porões da ditadura ou com cantores e artistas exilados. Eram justamente esses casos corriqueiros que faziam com que a população se chocasse, tampouco os censores se importavam com a “ameaça comunista” de algumas obras. É o caso de *O Enterro da cafetina*,<sup>21</sup> em que relata uma revolução comunista, citando Max, Lenin e o livro *Os 10 dias que abalaram o mundo* (John Reed). Abaixo o revelador Fotograma em que o mesmo aparece após uma conversa sobre reforma agrária e revolução:

**Figura 14** – Fotograma 15:32 de *O Enterro da Cafetina*.



Já na trama *Guerra Conjugal* (1974), veremos uma batalha entre censores e diretor, população conservadora e cultura. No dia 12/12/1974 o diretor havia enviado a sinopse, e a mesma recebeu o seguinte parecer da censora Vilma Duarte do Nascimento:

<sup>21</sup> O ENTERRO da cafetina. Direção de Alberto Pieralisi. São Paulo: Ipanema Filmes, 1971. (90 min.). Uma cafetina que povoou as noites cariocas de prazeres, Betina, determinou no testamento que seu enterro fosse festivo como as noites do Palácio de Cristal, outrora o prostíbulo mais alegre do Rio de Janeiro. Enquanto seus amigos cumprem a extravagante vontade da morta, Otávio se recorda dos momentos felizes vividos nos últimos anos: suas aventuras boêmias em companhia dos amigos Giannini (cantor lírico fracassado e 'guerrilheiro' urbano) e Rolando (jornalista policial formado na imprensa marrom). Para casar, Otávio exigia da namorada um requisito fundamental: ser donzela. Com Marlene, um tipo esportivo e de fisionomia cândida, teve uma experiência amarga: descobriu-a com o amante deputado. A vingança de Otávio foi explosiva e terrível. Em Rosa Maria também não encontrou sua cobiçada virgem. Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028679&format=detailed.pft> Acesso em: 6 out. 2019.

Trata-se de filme nacional com mensagem negativa focalizando desde o trailer e início do mesmo cenas indecorosas, semi nus, nudez total, relações sexuais e também com velhotas gordas e ridículas, palavras de baixo calão, homossexual conquistando abertamente e complexo de Edipo. O Filme é como foi dito no trailer “Uma guerra de cueca com calcinha”. Dado tratar da obra contrariando nossa legislação vigente: decreto lei 1077 artigos 1º e 7; decreto 20493 artigo 41 linhas a e c, opino pela sua não liberação. (MEMORIACINEBR, 2019).

Na mesma data, o censor Roberto Antônio Coutinho vai além, e denota bem a política censora que o governo militar impunha à sociedade em termos comportamentais. Vale lembrar aqui, que nesse período o Brasil era extremamente religioso, e questões como homossexualidade, eram um tabu imenso. Assim sendo, conclui o censor:

A película em questão não há condição de ser liberada, por ser ofensiva a moral e aos bons costumes, divulgar é induzir aos maus costumes. (...) não há condições de serem efetuados corte, pois a temática é totalmente negativa, assim sendo opino pela sua não liberação”. (MEMORIADOCINEBR, 2019).

Ao todo, constam 7 pareceres relativos à produção. Vale lembrar que 10 censores faziam parte DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), e todos os pareceres vão ser favoráveis à proibição do filme, e todos foram dados no dia 12/12/1974, daí a necessidade do pedido da cópia do filme como mencionado anteriormente. Tudo isso, obviamente, chamou a atenção da imprensa escrita, e no dia 09/02/1975 o jornal brasiliense *Crítica*, tratou do assunto com a seguinte manchete “Joaquim Pedro de Andrade & a Censura Federal”:

Está retido na censura de Brasília o novo longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade “A Guerra Conjugal” baseado em alguns contos do escritor Dalton Trevisan. Não é a primeira, mas esperamos que seja a última vez que filmes desse mesmo diretor tem problemas com a censura. (...) A Interdição de “A Guerra Conjugal” é mais um atentado contra a liberdade de expressão assim como a de dezenas de outros filmes, nacionais ou estrangeiros, que nosso super-ego brasiliense nos proíbe de ver mas não pode proibir de exibir ou de serem feitos. Nos dias que correm isso vale quase como um certificado de boa qualidade (A CRÍTICA, 1975).

Até aqui estamos acompanhando apenas o parecer do Estado em relação a produção, e nota-se que uma verdadeira polêmica teve início, mesmo sem o filme ser liberado.

Após a descrição da obra, é possível compreender que não se trata de uma crítica ao governo militar vigente, ou alguma questão que causasse alguma revolta, e sim, se vê casos triviais do dia-dia, mas que são inadmissíveis aos olhos dos censores. Após os diversos pareceres e recolhimento da cópia, surge o documento com a Lista de Cortes. Segundo sugestão dos censores, o filme deverá ter cortes em cenas do 2º, 3º, 4º e 5º rolo. Entretanto, se esses cortes fossem levados ao pé da letra, a produção ficaria além de reduzida, incompreensível. Vejamos conteúdo do documento que se segue sugerindo as mudanças:

Figura 15 – Parecer da divisão de censura classificando o filme *Guerra Conjugal*.



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

Fonte: ANLDF

PARECER Nº \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

TÍTULO: GUERRA CONJUGAL

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 /dezoito/ anos, com cortes.

Procedendo ao reexame do filme "Guerra Conjugal", os signatários do presente laudo são do parecer de que a fita poderá ser liberada para maiores de idade, observados os seguintes cortes:

- 2º rolo: cortar toda a sequência em que a atriz aparece com o busto nu, desde o instante em que ela se despe até quando não está focalizada nesta condição.
- cena rápida que focaliza mulher louca seminua.
  - cena de Wilza Carla com seios de fora - tomada em que ela abre o biquê.
- 3º rolo: ator sobre atriz com seios à mostra.
- 4º rolo: cena quando ator entra e atriz tira a roupa no sofá.
- cena em que a mulher se despe e pede para o ator colocar o roupão.
  - cena que focaliza atriz totalmente despida, desde o momento em que tira a roupa até quando o ator é visto de frente por sofrer ataque de asma.
- 5º rolo: cena no prostíbulo: cortar a partir do instante em que a velha se despe até quando o ator sai do bordel.

OBSERVAÇÃO: cortes extensivos ao "trailer", no que couber.

É o nosso parecer.

Em 20 de janeiro de 1975

Paulo Leite de Lacerda

Carlos Rodrigues

Correia Lima

Cabe aqui mencionar, que somente em outubro de 1981 a liberação com cortes, restrição de horário (23:30) e público (somente maiores de 18 anos), sai para a televisão. Mas afinal, que tipo de Brasil é possível ser compreendido nesse capítulo? De um lado, um país que exalta a mulher em *Super Fêmea*, que discute questões de natalidade, crescimento industrial, desenvolvimento, êxodo rural, e sexualidades nas telas. De outro, um país fechado, de população religiosa, cheia de preconceitos e, de certa forma, se assustando com questões que fogem de sua vida pacata. *Guerra Conjugal* assustou mais a população por isso, por não exibir uma nudez em si, mas sim, questões como traição, brigas de casal, um advogado que seduz suas clientes e um rapaz que coleciona presas sexuais. Isso choca mais a população da década de 1970 do que o nu ou a política militarista.

**Figura 16** – Fotograma 14:58. *Guerra Conjugal*.



Fonte: Youtube (2019).

No fotograma acima, vemos o personagem Dr. Osiris e Maria da Perdição, um advogado seduzindo uma funcionária que busca um conselho amoroso. Ou seja, já vemos que a posição social, o cargo, patrão e empregada, e a relação servil já demonstravam um Brasil em que o cargo permite que um homem possa achar que pode ter toda mulher. Nesta mesma cena, o advogado se refere a mulher como “sua cadelinha”.

O mesmo Dr. Osiris, em outro Fotograma, deixa o lado “machão” de lado, e tem uma conversa apaixonada com o amigo de nome João Bicha. Não é difícil negar que muitos homens e mulheres se incomodam com o diálogo abaixo:

- João Bicha: Você não sente vontade de beijar um homem, desde os tempos de escola eu tenho um fraco por você, minha boneca, você sempre soube disso.

- Dr. Osiris: Nós somos dois homens de família João! Somos dois velhos companheiros, dois homens de respeito. Somos dois homens de família João...

- João Bicha: Cale-se, sua bicha louca!

**Figura 17** – Fotograma 01:18:56. *Guerra Conjugal*.



Fonte: Youtube (2019).

Marilena Chauí detecta uma ambiguidade como componente da visão, ora romântica do cinema brasileiro daquele período, e ora de certa forma ignorante por parte da população. Aqui vale lembrar que questões como homossexualidade, por exemplo são tabus até hoje, naquela década então, era completamente inaceitável na sociedade brasileira. Chauí vai acreditar, que a visão que o cinema brasileiro constituirá é popular, mas caberá ao intelectual compreendê-la melhor:

Em decorrência do verde-amarelismo, dos populismos, do autoritarismo paternalista, frequentemente, encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considera-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que determina radicalmente lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação (CHAUÍ, 1996, p. 124).

Concluo este capítulo apontando que, através da produção das pornochanchadas, podemos entender o quanto o Brasil era ambíguo. De um lado intelectual, letrado, focado no cinema novo, e de outro lado, sem instrução, com muitos analfabetos, religioso, sob forte censura, mas ao mesmo tempo com uma forte produção cultural cinematográfica. Nunca o Brasil produziu tantos filmes, de tantos gêneros diferentes, quanto na década de 1970. Conforme as questões da introdução desse trabalho, não haverá questionamento algum por parte dos personagens femininos, a resistência demonstrada em *A Super Fêmea*, é mais um ato político do que um enfrentamento das personagens a um homem em especial. Já em *Guerra Conjugal*, tanto a mulher quanto o homossexual, serão objeto de ridicularização, traição ou mesmo insanidade quando resolvem confrontar.

### CAPÍTULO 3

## REPRESENTAÇÕES DO CORPO NAS TELAS DA PORNOCHANCHADA

No presente capítulo, procurarei discutir aspectos do corpo nas telas do cinema brasileiro, porque o interesse do chamado “alto corporal”, em que homem, sempre descamisado é destaque e a mulher, por sua vez, sempre com a silhueta em destaque. Como o corpo do obeso, do homossexual, sempre é relacionado a personagens bufões ou equivalentes a palhaços? É possível apontar uma razão para isso assim como um início, meio e fim do fazer cinema pelo corpo?

O terceiro volume da obra “História do Corpo”, sob as direções de Alain Corbain, Jean Jacques Courtine e George Vigarello, chamado “As Mutações do Olhar. O Século XX”, é obra mais instigante e fundamental para qualquer pesquisa histórica que leva a temática corpo, seja ela principal ou perpassada em algum momento. Neste capítulo, procurarei identificar e correlacionar com os questionamentos do parágrafo de abertura do presente capítulo e assim ter um norte teórico mais acertado para discutir a temática.

“A questão é de natureza epistemológica e diz respeito aos fundamentos do próprio projeto: como é que o corpo se tornou, em nossos dias, um objeto de investigação histórica?” (COURTINE, 2001, p. 7).. Como vimos no decorrer deste expediente, ao longo da história do cinema brasileiro, o corpo passará por diversas mudanças e será um grande motivador para que os consumidores de cinema frequentem as salas no período das pornochanchadas. Mesmo com o incentivo financeiro da Embrafilmes, para que o cinema novo produza um tipo de filme menos lascivo e mais ufanista ou mesmo intelectual, o que vai mover o povo ao cinema ainda é o interesse pelo corpo e pelos títulos fáceis e convidativos. O livro “História e Cinema” no capítulo intitulado “O Cinema e o Estado na Terra do sol a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo”, escrito por Wolnei Vianna Malafaia (2011), irá apresentar alguns dados referentes a esse aspecto:

Entre os vinte maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, durante o período de existência da EMBRAFILME, as produções de Amácio Mazzaropi, ocupam o: 1º, 11º, o 12º, o 14º, o 17º e o 17º lugares, com destaque para o recordista de bilheteria em 1977: O Jéca contra o Capeta; ao lado de pornochanchadas e outras produções do gênero trapalhões. Em outro levantamento, feito pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica a respeito do desempenho do cinema brasileiro no ano de

1977, a situação quase não havia sofrido alterações, permanecendo o amplo domínio das pornochanchadas, com vinte e quatro filmes entre os cinquenta primeiros, jecas e trapalhões (MALAFAIA, 2011, p. 353).

A citação apenas reforça e endossa o interesse tanto pelo corpo no caso das *pornochanchadas*, quanto pelo matuto, pelo bucólico no caso dos filmes do comediante Mazzaropi ou humor pastelão. Têm-se até aqui um cenário desenhado de várias produções, iremos nos aprofundar agora no corpóreo. Embora não se trate de *pornochanchada*, observe a imagem abaixo:

**Figura 18** – Fotograma 00:55:00 *Casinha Pequenininha*.<sup>22</sup>



Fonte: Filmow (2019).

Se levarmos em conta que o Brasil da década de 60/70, mesmo antes do “Milagre Econômico” era um país agrário, as cidades grandes e pequenas tinham catarse total quando o assunto era identificação com o rural no caso dos filmes de Mazzaropi. No presente

<sup>22</sup> CASINHA pequenininha. Direção de Glauco Mirko Laureli. São Paulo: Ipanema Filmes, 1963. (95 min.). No Brasil império, em meio à abolição da escravatura, no século XIX, um rico fazendeiro, dono de escravos, envolve seu humilde empregado, um colono de bom coração e sua família num plano para se livrar de uma dupla de mulheres vigaristas que o chantageiam por causa de um assassinato cometido pelo fazendeiro no passado. No entanto, o filho do colono se envolve com uma delas e renega as acusações que um amigo seu procura esclarecer. Este filme trata, em seu enredo, problemas de injustiças sociais e luta contra o poder dos coronéis. Disponível em: «<https://filmow.com/casinha-pequeninha-t2361/ficha-tecnica/>» Acesso em: 26 fev. 2020.

fotograma, observe que tanto as vestimentas do dele, quanto da figura feminina e o corpo coberto, remetem a um passado de costumes agrários. Junta-se isso a comédia, o andar manquitolando do protagonista e temos um tipo de corpo e vestimenta que explica esse sucesso. Em relação aos diferentes corpos apresentados pela pornochanchada e mesmo pela mídia, a tese de Luciana Klanovicz (2008), dá a outra direção sobre como era essa relação. Se o misto de corpo nu, sexo e erotismo moviam o homem ao cinema, a literatura erótica caminhava junto:

A legalização da produção da literatura erótica somente foi possível a partir do processo de abertura decretado pelo presidente João Figueiredo que governou o país entre 1979 e 1985. Dessa forma, somente a partir do final da década de 70 as revistas eróticas voltaram a ser produzidas no Brasil e a circular em sentido mercadológico. De acordo com o jornal *O Estado*, novos títulos e em número maior passaram a circular no ano de 1982, apesar da ênfase dada pelo então presidente Figueiredo, o qual, na oportunidade da abertura à iniciativa, havia convocado a sociedade brasileira “*para uma cruzada contra a escalada da pornografia*” (KLANOVICZ, 2008, p. 20).

No mínimo curioso que só no final do período militar um presidente tenha se dado conta que o erotismo já tinha dominado totalmente os cinemas brasileiro e somente com um avanço da literatura erótica, este tenha iniciado uma escalada quanto esse tipo de mercado. Nesse sentido, o Erotismo apresentado em “A Super Fêmea” nos ajuda a entender o importante papel da mulher na produção, abaixo temos Eva interpretada por Vera Fischer em três momentos:

**Figura 19** – Fotograma 0:55:28. *A Super Fêmea*.



Fonte: Youtube (2019).

**Figura 20** – Pôster de divulgação. *A Super Fêmea*.



Fonte: Acervo do autor.

Se lembrarmos de que a Eva bíblica veio nua ao mundo, a personagem vai de encontro e com seu corpo curvilíneo e olhar penetrante, será o símbolo de um corpo “padrão” para o cinema e para época. Em a “História do Corpo”, Antoine de Baecque escreve a respeito no capítulo Telas: O corpo no cinema: “Para atrair o público era preciso apresentar-lhes corpos excepcionais: filmes sobre monstros, sobre os grandes criminosos (...) e ainda filmes pornográficos)” (BAECQUE, 2011, p.481).

Observemos agora o dito e julgado contrário para o padrão de beleza imposto na sociedade daquele período, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade em “Guerra Conjugal” apresenta a personagem chamada “Gorda” (Wilza Carla):

**Figura 21** – Fotograma 01:54:56. *Guerra Conjugal*



Fonte: Youtube (2019).

Com suas roupas extravagantes e temperamento insaciável no apetite sexual e alimentar, vai ajudar a construir, e talvez reforçar, esse estereótipo que depois será devolvido pela sociedade. Vale lembrar um ano depois, a Rede Globo apresentou a novela “Saramandaia” em que a própria Wilza Carla interpretou a personagem Dona Redonda, esta que ao final da trama explode de tanto comer, e assim como cinema, apresentava traços excêntricos e de voracidade afetiva. Podemos observar que temos a formação de dois padrões que passariam a ser impostos e vivenciados com um padrão de beleza e comportamento, são mais que imagens, são representações tanto corporais quanto da sociedade brasileira. Em a História do Corpo, Baecque nos dá uma possível norte ao dizer que “Os corpos do cinema clássico constituem assim o fundo comercial da indústria cinematográfica” (BAECQUE, 2011, p.494).

A pesquisadora Luciana Klanovicz, entende em sua tese que é necessário pensar o corpo dentro de uma cultura de mídia e que este deve ser estudado como sintoma de cultura e deve ser tratado como efeito de disputas discursivas e imagéticas. Portanto essas representações que colocamos nesse capítulo, nos apontam para uma conclusão de que o corpo nas telas é reflexo da sociedade que impõem padrões de beleza e discursivo sobre eles.

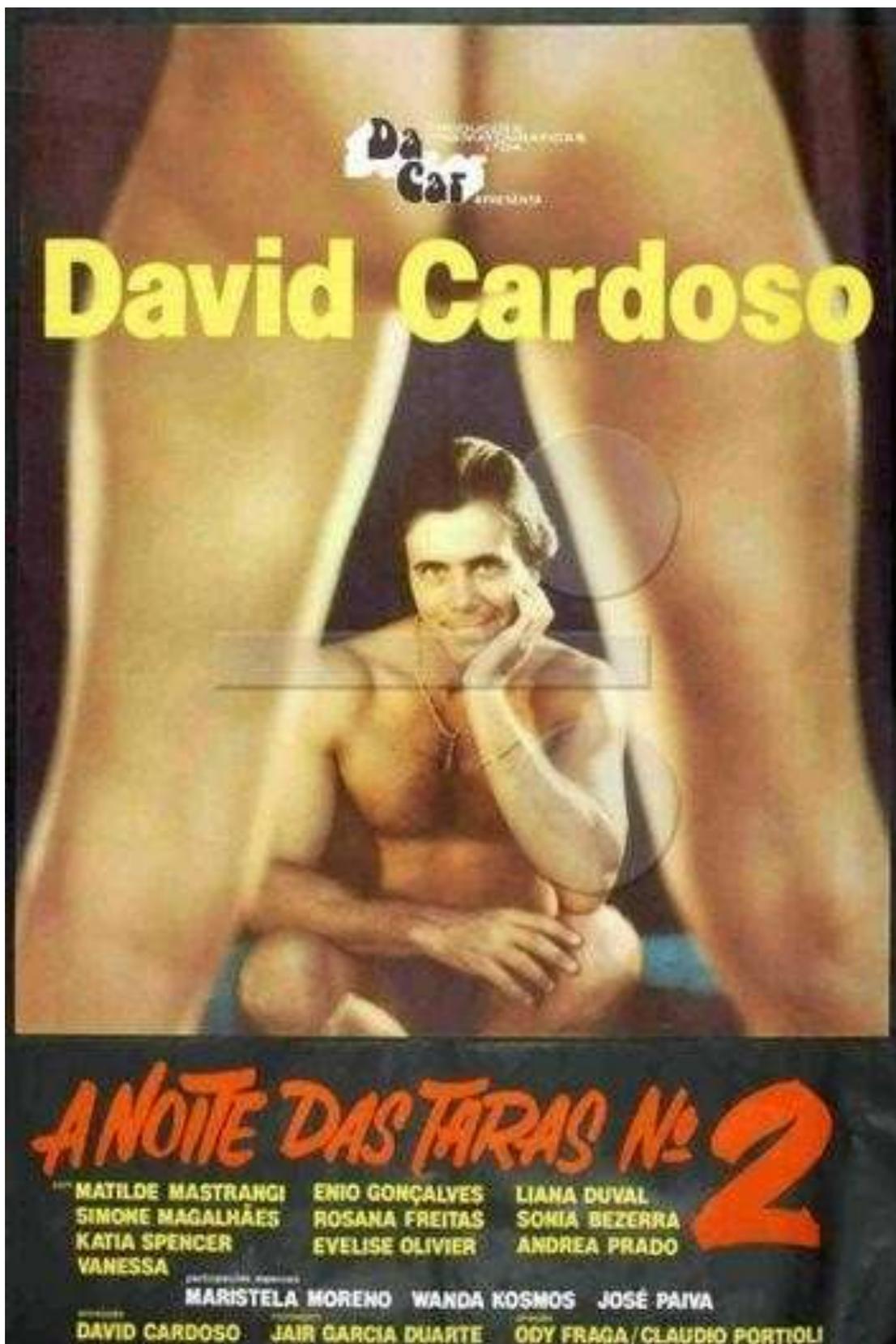
Não é necessário que leitor puxe muito pela memória para recordar das populares novelas globais que ainda hoje são motivo de interesse de grande parte da população brasileira. Mesmo com a popularização da Internet, o brasileiro ainda não abandonou o hábito de hipotecar sua atenção aos folhetins, independente do horário. Em especial, na “novela das 8” nos últimos 3 anos, a Rede Globo registrou um crescimento em audiência mantendo a liderança do horário, conforme aponta o site especializado em audiência “o canal”: 2016 – 29,7, 2017 – 33,6 e 2018 – 35,30. A pergunta que se faz é, mas o que isso quer dizer ou qual a relação com o texto desta pesquisa? Justamente que o interesse do brasileiro pelo entretenimento de massa continua existindo.

Se levarmos em conta que na década de 1970, o Brasil ainda era um país agrário, e que poucos tinham televisão em cores, o cinema acaba sendo a novela da época. Era o lugar em que o trabalhador via ou fugia da sua realidade. E era justamente atrás de um mundo de fantasia que o grande público, formado por homens ia buscar. O documentário “Boca do lixo: a Bollywood brasileira” aponta que o público era formado por homens em sua imensa maioria: “o cara ia lá só para ver mulher” (CAMARGO, 2011). Conforme o imaginário popular, Pornochanchanda sempre foi associada a filme de sacanagem, seios, nádegas, e rebolado. Isso, somado aos títulos apelativos, atiçava ainda mais o público masculino a participar das sessões.

Além do campo historiográfico, nossas referências necessitam passar por cineastas no presente capítulo. Inimá Simões, doutor em cinema pela USP, aponta que “a mulher nesse gênero é quase sempre sem personalidade, hora vista como ser passivo e que se deixa seduzir pelo homem “machú paca”, hora vista como uma dissimulada. Entretanto sempre a mulher terá um corpo bem torneado”. Ou ainda, é possível compreender melhor quando o cineasta reflete mais a fundo sobre esse tipo de cinema: “Numa divisão esquemática, se determina que agressão é traço masculino, enquanto a passividade é feminina. As características que se apreciam nas mulheres são as do homem castrado: Timidez, languidez, delicadeza, formas arredondadas” (MANTEGA, 1979, p. 81).

Já o homem vai ser o detentor da felicidade feminina, basta observarmos que nos títulos de boa parte das Pornochanchadas o homem está em evidência, por exemplo, *O Bem Dotado, o Homem de Itu* (1978), *O Bom Marido* (1978), *Onanias: O Poderoso Machão* (1978), entre outros”. O homem está em evidência, por exemplo, na pornochanchada *A Noite das Taras 2* (1979), de David Cardoso:

Figura 22 – Pôster de divulgação. *A Noite das Taras 2*.



Fonte: Acervo do autor.

Nenhum outro ator representou mais esse estereótipo masculino que David Cardoso, considerado o maior galã e símbolo sexual brasileiro da década de 1970, o ator e diretor representava em seus filmes o homem “macho” com corpo perfeito e infalível sexualmente, sempre tratando a mulher como um presa de suas conquistas. Qualquer outro tipo de corpo que fugisse disso, era a representação de um personagem perdedor ou de anedota. Como no caso do já citado Mazzaropi. Novamente, essa representação é devolvida para sociedade. Temos aqui “um olhar que olha e é olhado” (BAECQUE, 2011, p.497).

Boa aparência e força física vão ser as características centrais desse homem e através disso o mesmo vai deter o controle da felicidade feminina e que nos títulos, o papel vai ser sempre de submissa, subjugada ou mesmo exposta ao ridículo como por exemplo: “As Cangaceiras Eróticas, Escola Penal de Meninas Violentadas, Reformatório das Depravadas, o um mesmo no já citado caso da personagem Gorda em Guerra Conjugal, entre outros.”

Se os títulos e o público masculino, já mostram um caminho do interesse no corpo da mulher, é preciso que se entenda que corpo era o aceitável como “normal” ou com alto padrão de beleza e por que? Para Mantega, é possível iniciar uma compreensão do tema da seguinte forma:

O espectador consome simbolicamente uma sexualidade que não consegue vivenciar, a não ser em seu imaginário. Além disso, os filmes mostram o sexo sob uma óptica técnica que implica na valorização do capaz contra o incapaz, com soluções correndo ao nível individual. (...) O que vale aqui, é o trambique, o sonho do casamento bem-sucedido, o prêmio na loteria, etc. (MANTEGA, 1979, p. 84-85).

Em *A Fêmea do Mar*,<sup>23</sup> de Ody Fraga (1979), durante quase todo o filme é mostrada a busca incessante do homem, pela mulher com o corpo perfeito, a queimada do sol, que vive no litoral quase sempre seminua. O fotograma abaixo mostra que era atrás desse tipo de cinema que o público masculino se interessava:

<sup>23</sup> A FÊMEA do mar. Direção de Glauko Mirko Laureli. São Paulo: Ipanema Filmes, 1963, 95 min. Numa ilha deserta do litoral catarinense, Jerusa vive com seus dois filhos na esperança da volta de seu marido, que um dia saiu para o mar. A vida dos três transcorria normal, até a chegada de um marinheiro que vem de longe e diz que o marido estava morto. Com isso, ocorre a liberação sexual dos três, mas ao mesmo tempo instala-se um clima de angústia e tensão, suspeitas, discussões, ciúmes. Para acabar com o mal, a mãe decide matar o marinheiro. Disponível em: <<http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023427&format=detailed.pft>>

**Figura 23** – Fotograma 01:23:40. A fêmea do mar.



Fonte: Youtube (2019).

Para o historiador francês Antoine de Baecque (2013), em “Projeções: a virilidade na tela”, um item muito importante vai começar a ficar de lado a partir da década de 1950, tanto para os homens como para as mulheres, a camiseta:

A virilidade na tela apresenta-se como uma série de estilhaços, fetichismos arrancados para o cinema. À maneira do fetiche erótico, do qual, ela é o equivalente feminino, a marca viril, deixa sua marca nos espíritos dos cinéfilos, comecemos por um de seus emblemas, a camiseta ou camisa em numerosos filmes hollywoodianos a partir da década de 1950. Dentro do repertório dos ícones masculinos, essa roupa desempenha o papel da combinação. Na panóplia das camisolas femininas. A transição entre o corpo vestido e o corpo nu. Que permite ao desejo jogar com seus efeitos sem deixar de respeitar (hipocritamente) as regras de censura ou de pudor (BAECQUE, 2013, p. 231)..

Uma das nossas perguntas no início desse capítulo já fica respondida por aqui, fazer cinema pelo corpo ou tendo o corpo como protagonista, teve início simplesmente com a remoção de uma importante peça de vestuário na década de 1950, a camiseta. Quase vinte anos depois, com o auge do cinema brasileiro, já discutido aqui, a camiseta virou item supérfluo nas tramas populares e até mesmo nas novelas como citamos no início, afinal, toda

novela e filme, partindo disso, terá um galã e uma musa, ambos, sempre protagonizando alguma cena em que o corpo é o principal atributo.

Nas últimas décadas, o corpo vem sendo um importante objeto de estudo dentro da historiografia brasileira. A historiadora Luciana Klanovicz(2008), aponta o erotismo da seguinte maneira: “Tendo em vista a atualização do passado idealizado, marcado pela manutenção de um “erotismo a brasileira” e pelo reforço das fronteiras de gênero expressas pelo corpo, é preciso considerar o estudo sobre a censura na historiografia brasileira” (KLANOVICZ, 2008).

Nas duas produções abordadas nesta dissertação, esse erotismo a brasileira ao qual a autora se referiu, vai ser o que vai incomodar tanto os censores quanto a camada mais reacionária da população de um Brasil militarizado. Vejamos o seguinte, Vera Fisher, protagonista de “A Super Fêmea” foi Miss Brasil em 1969, ou seja, coube a uma miss ser o ideal de beleza de rosto e corpo na produção, não obstante, seu personagem se chamava Eva. A Bíblia trata como uma figura pura, vinda do sagrado “Eva foi a primeira mulher da humanidade. Ela foi criada por Deus a partir de uma das costelas de Adão para que fosse sua companheira (Gênesis 2:20-22).

O “Contato da agência” (sem nome) interpretado por Silvio de Abreu, é um personagem com trejeitos atribuídos ou levando a crer que este é homossexual, na trama é uma figura colorida, de voz fina e sempre dando a entender a sua orientação sexual. Esses são apenas mais alguns exemplos para demonstrar como o corpo pode dizer muito sobre um erotismo a brasileira ou mesmo a forma de enxergar o outro. Para Vigarello, existe uma chamada “ditadura da magreza”:

O afinamento do corpo, uma vigilância mais cerrada da silhueta, a rejeição do peso de maneira alarmada. O que transforma o registro da gordura, denegrindo-a, aumentando o seu descrédito e privilegiando insensivelmente a leveza. A amplitude do volume afasta-se cada vez mais do refinamento, enquanto a beleza se aproxima mais e mais do que é magro e esguio (VIGARELLO, 2012 *apud* LOPES, 2014).

Em nenhuma trama do gênero *porno-chanchada* ou em “erotismo a brasileira” a protagonista foi uma obesa, um homossexual ou mesmo alguém que não tivesse padrões de beleza impostos. Obviamente, sabemos que não podemos cometer anacronismos e olhar para o passado com os olhos de hoje, portanto retorno a temática das novelas que iniciamos esse capítulo. Percebe-se mosque pouco mudou quando o assunto é a beleza do outro. Ou seja, o

Brasil sempre viveu desses padrões e quando o assunto é o cinema ou televisão, fica ainda mais evidente, seja na década de 1970, ou nos dias atuais.

A nossa intenção nesse trabalho, não é apenas apresentar filmes, corpos e deixá-los como fios soltos dentro de um texto, a busca é por interligá-los pela História, é juntar as fontes, os documentos que permeiam o fazer acadêmico do século XX e XXI, os filmes, a literatura relativa ao cinema e os recentes trabalhos estão aí justamente para que sejam documentos de grande importância para que em especial o brasileiro compreenda melhor a sua história.

Durante toda a década de 1970 e início de 1980, o Brasil assistiu essa dança entre o erótico e o imaginário, entre a perfeição e exclusão daqueles que são os vistos como “diferentes”. Com a chegada dos filmes ditos pornô no Brasil, de sexo explícito, durante a década de 1980, a Pornochanchada deixou de ser relevante. Houve claro uma tentativa de se igualar ao explícito americano, mas isso, aliada a abertura econômica e chegada dos grandes estúdios e distribuidoras acabou tornando o corpo perfeito ainda mais desejado. Vale lembrar que essa preocupação com as representações não foi exclusividade do Brasil, no mesmo livro “História do Corpo” o capítulo “O Corpo e as artes visuais”, Yves Michaud aponta a exibição da intimidade no cinema como uma espécie de banalização e pornografia banal a partir dos anos 1980:

“Outro elemento a levar em conta nestas mutações é a popularização e mesmo a democratização da pornografia, do exibicionismo e do *voyerurismo*” (MICHAUD, 2011, p. 555). Ou seja, é possível apontar então que toda discussão desse capítulo sobre as representatividades do corpo no cinema e na sociedade, sobre as diferenças, sobre esse corpo que fala, isso tudo vai se ligar primeiro com o sexo, ou desejo de, e posteriormente com a democratização de todos esses corpos, ou melhor, popularização destes no cinema.

Para Michael Foucault (1988), em *História da Sexualidade – Vontade de saber*, fica claro tudo isso quando o mesmo defende ao final do volume 1 o seguinte:

Poder-se-ia acrescentar que "o sexo" exerce uma outra função ainda, que atravessa e sustém as primeiras. Papel, desta vez, mais prático do que teórico. É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história) (FOUCAULT, 1988, p. 146).

Justamente esse simbolicamente que falamos durante esse capítulo, esse cinema brasileiro da década de 1970, as *pornochanchadas* foram construídas por símbolos, por amostras de um padrão de corpo instituído e que remete ao sexo para o espectador, junto com o corpo nas telas. A carona é dada pelo título apelativo, pela capa, pela divulgação com o único objetivo, trazer o sexo à tona, seja de maneira velada na maioria dos casos, ou explícita; Se o século XX inventou o corpo, o cinema brasileiro inventou a representatividade dos corpos no plural via cinema e um discurso que ao mesmo tempo remete ao prazer, remete a padrões que vigoram até os dias atuais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou analisar o cinema de pornochanchada brasileiro da década de 1970 e como ele lia alguns traços da sociedade à época. Para isso, fiz uso de duas produções devido a sua temática, período de produção, documentação e repercussão. Foram usados outros filmes para que a pesquisa ficasse completa e ganhasse uma amplitude capaz de fazer com que o leitor compreendesse que a sociedade brasileira da década de 1970 era formada por uma população de diversas classes sociais, no interior, vindos da zona rural, já que o país ainda era agrário e nos grandes centros, formada por habitantes da periferia e classe média.

Mesmo com tanta diferença, um tipo específico de filme, ou de se fazer cinema, criado no Brasil com inspiração no cinema italiano levava as camadas mais pobres as salas de cinema, era a Pornochanchada. Essa verdadeira escola de cinema, uniu não apenas a inspiração do cinema do italiano e hollywoodiano como também as piadas, os trejeitos, o jeitinho brasileiro e a sua malícia e por que não dizer, suas perversões.

Além do cinema, utilizamo-nos da História Cultural para compreender esse Brasil construído e visto pelas telas do cinema, as narrativas que o cinema apresentou, mostram que o brasileiro se interessava muito por cinema, muitos não tinham TV em casa e quando tinham a maioria era em preto e branco. Boa parte dos espectadores eram analfabetos ou semianalfabetos. Não obstante, essa camada social mais humilde, que tinha interesse pelas Pornochanchadas, era formada por um público em sua maciça maioria masculino. Por isso que levando em consideração a Nova História, podemos compreender as complexidades desse tipo de relação entre divulgador (cinema) e receptor (público) e que tipo de relação tinham com os filmes e entre si na sua vida privada.

No primeiro capítulo, busquei primeiramente entender como o Brasil teve a sua primeira e única escola de cinema e estilo de se fazer cinema. Tivemos a compreensão dos contextos em que a Pornochanchada surgiu. A História do cinema do Brasil foi perpassada para que o leitor compreendesse a importância do teatro, rádio, carnaval, teatro de revista circo, chanchadas, grandes produtoras, humorísticos até a que a junção de tudo isso somada a nudez, fizesse nascer a Pornochanchada.

Depois, com esse tipo de cinema muito nosso já estabelecido, pudemos compreender que os espectadores lotaram as grandes salas de cinema do Brasil movidos pelos títulos curiosos, apelativos e com uma certa dose de sacanagem. Com as salas cada vez mais lotadas,

O Brasil passou a produzir cinema em escala literalmente industrial, sendo que São Paulo era sua capital, produzindo mais de 50 filmes por ano. Outro aspecto interessante que a presente pesquisa apresentou foi a razão do público ser em sua grande maioria masculino, pois o homem se reconhecia nas telas, ou ser aquilo que ele almejava ser em seus pensamentos. Infalível, vencedor, conquistador, bom porte físico, objeto sexual.

Posteriormente, no segundo capítulo utilizamos então o recorte proposto das duas produções discutidas e esmiuçadas ao longo desta pesquisa: “A Super Fêmea” e “Guerra Conjugal”, observou-se que para um período de governo militar e censura fazendo cerceamento dos grandes produtores de cultura desse país, as produções foram ao mesmo tempo revolucionárias para sua época e polêmicas. Por um lado, em *A Super Fêmea*, vemos palavras de ordem, protestos contra o machismo e a dominação masculina, observamos o papel da personagem principal “Eva” e sua forte personalidade dentro de um corpo curvilíneo que levou muitos homens ao cinema movidos pelo cartaz e título da produção.

A produção explorou a temática de uma pílula anticoncepcional para homens, tendo como garota propaganda a personagem acima citada. Do ponto de vista corporal, apresentou o clichê da mulher esbelta, o homossexual colorido e cheio de trejeitos e o galã descamisado, símbolo sexual. Já a segunda produção tratada nessa pesquisa, “Guerra Conjugal”, baseada no romance do escritor Dalton Trevisan, apresentou histórias do cotidiano com uma dose de exagero e picardia, mas sem novamente fugir dos clichês do homem machão, a obesa maluca que fala alto e que quer devorar o homem, um casal homoafetivo que se esconde na sua posição na sociedade.

Ambas as produções, sofreram com a censura do Governo Federal, obrigando os diretores não só a prestar esclarecimentos como tendo que fazer grandes cortes nos filmes, apesar da demora, não foram impedidas de serem exibidas e arrastarem um grande público as salas. Pudemos observar ao analisar essas obras, que as razões que censores se valiam para censurar os filmes, muitas vezes eram aleatórias, já que estes profissionais não tinham sequer formação em cinema.

No terceiro capítulo, nosso objetivo era trazer a compreensão da sociedade brasileira do período militar representada aqui em especial pelo filme “Guerra Conjugal”, entre outros, que serviram de auxílio para uma compreensão assertiva sobre esse erotismo a brasileira. Fica claro após analisar esses três capítulos que naquela década, existia um padrão de masculino ideal e um padrão de mulher ideal na sociedade brasileira, o homem, viril, infalível e a mulher submissa, um objeto sexual e que em qualquer situação que questionasse o homem

ou tivesse uma personalidade mais forte, era taxada como louca. Da mesma forma que o homossexual era sempre mostrado como sujeito recheado de trejeitos e marcado por personagens voltados ao humor. Essas representações da sociedade com essa dicotomia: virilidade x fragilidade, força x submissão, vai ser a tônica e a representação de um Brasil preparado para o “milagre econômico” da década de 1970.

Por fim, deixamos um horizonte aberto para uma continuidade desta pesquisa apontando para alguns nortes em que podemos observar uma fonte inesgotável de filmes e documentação oficial. É difícil negar, que após ler e refletir sobre os temas aqui abordados, não surjam ideias ou mesmo provocações que podem apontar para novas possibilidades. Usar novas ou mais fontes, aumentar o referencial teórico, expandir o recorte e talvez, como minha sugestão, explorar o tema até a hora Collor culminando com o fim da empresa de fomento ao cinema nacional EMBRAFILME.

Também salientamos a importância de buscar novas fontes e explorar áreas dentro da música, cinema, literatura dentro do fazer histórico, vivemos uma era em que a interdisciplinaridade está intrínseca no meio educacional e é necessário pensar, discutir, provocar os pares e também todas as camadas de leitores e leitoras dentro ou fora da História. Acreditamos que este tema não tenha se esgotado, é apenas um começo para algo mais amplo e que irá ajudar a compreender melhor o período de repressão em vários sentidos dentro do nosso país.

## REFERÊNCIAS

ACABARAM-SE os otários. Direção de Luiz de Barros. São Paulo: Syncrocine, 1929. (20 min.).

ALÔ, alô carnaval! Direção de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936. (80 min.).

ABREU, N. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

BERTOLI Filho, C.; AMARAL, M. **Pornochanchando: em nome da moral do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BOCA do lixo: a Bollywood brasileira. Direção de Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. (127 min.).

BONITINHA, mas ordinária ou Otto Lara Rezende. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: UCB/Condor Filmes, 1980. (106 min.).

BURKE, P. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BRITO, F. **O deslocamento da população brasileira para as metrópoles**. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 20, n. 57, p. 221-236, 2007.

CANAL Brasil. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.br>> Acesso em: 26 fev. 2020.

CAPELATO, M. H. R. *et al.* (orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Editora da USP, 2007.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COURTINE, J.-J. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. (org.). **História do Corpo 3: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISCHER, Vera. Vera, **A Pequena Moisi**. Rio de Janeiro: Globo, 2007. 200p.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

JORGE, M. S. Indústria cultural no Brasil: cinema novo e EMBRAFILMES (1969-1987). **Revista Ideias, Cultura e Política Brasileira Pós 1960**. Campinas: 2005.

KLANOVICZ, L. R. F. **Erotismo na cultura dos anos 1980**: censura e televisão na revista Veja. Tese (Doutorado em História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História Cultural. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

MANTEGA, G. **Sexo e poder**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

MASSAINI, N. A.; STUART, A. **A Super Fêmea**. Direção: Antonio Massaini Neto. São Paulo, 1973, VHS/NTSC 95 minutos.

MONTEIRO, D. **Dez, Nota Dez!** Eu sou Carlos Imperial. São Paulo: Planeta, 2015.

O ENTERRO da cafetina. Direção de Alberto Pieralisi. São Paulo: Ipanema Filmes, 1971. (90 min.).

ORMOND, A. **Ensaio de cinema brasileiro 1**: dos filmes silenciosos à pornochanchada. São Paulo: Estronho, 2016.

O PAGADOR de promessas. Direção de Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. (96 min.).

OS PAQUERAS. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema filmes, 1969. (102 min.).

PINTO, L. **Guerra tropical contra a censura**. Disponível em: <<<http://www.memoriacinebr.com.br>>> Acesso em: XX mês 2020.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. Disponível em: <<<http://www.memoriacinebr.com.br>>> Acesso em:

\_\_\_\_\_. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro**: os anos de ditadura. Disponível em: <<<http://www.memoriacinebr.com.br>>>

SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Senac, 1999.

STERNHEIN, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Fundação Padre Anchieta, 2005.

SANTOS, R. E.; ROSSETI, R. **Humor e riso na cultura midiática**: variações e permanências. São Paulo: Paulinas 2012.

TODA donzela tem um pai que é fera. Direção de Roberto Faria. Rio de Janeiro: RF Farias Produções, 1966. (100 min.).

TRISTEZA não paga dívidas. Direção de José Carlos Burle e Ruy Costa. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1943. (52 min.).

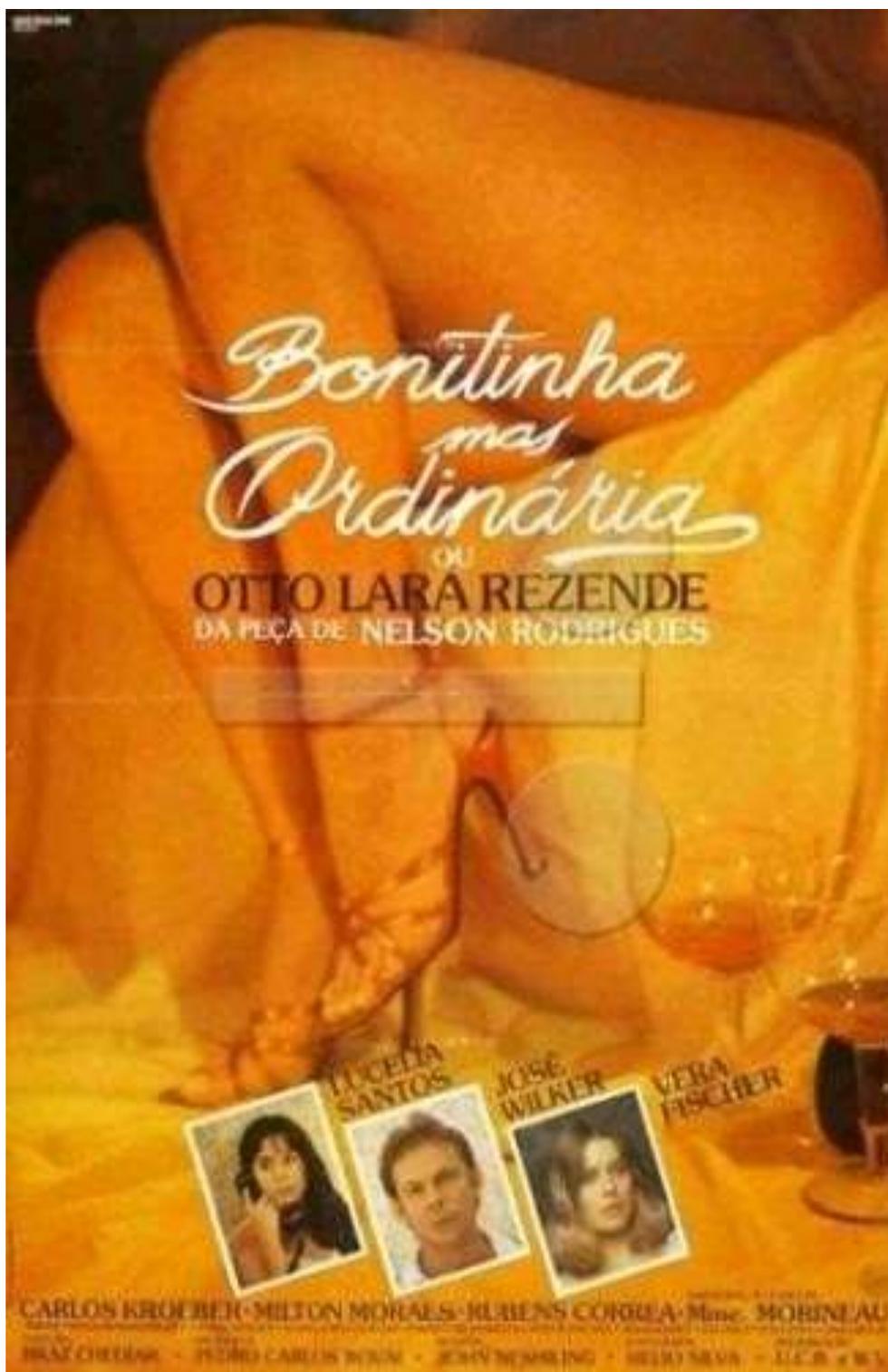
VIANY, A. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 1999.

Vid8o site especializado em cinema disponível em:  
«<https://vid8o.wordpress.com/2010/10/10/o-que-sao-frames-e-fotogramas>» Acesso em: 2 abr. 2020.

Bonitinha mas Ordinária

## ANEXO I – PÔSTERES DE FILMES (EM ORDEM DE APARIÇÃO NO TEXTO)<sup>1</sup>

*Bonitinha, mas Ordinária ou Otto Lara Rezende.*



<sup>1</sup> Todas as datas de lançamento desses filmes estão no corpo da dissertação.

*A Super Fêmea.*



apresenta

Colorido

# A SUPER FÊMEA

VERA  
FISCHER



PERRY SALLES  
WALTER STUART  
LIBERO RIPOLI  
GEORGIA GOMIDE

Sergio Hingst Silvio de Abreu Lino Sérgio Renato Restier Roberto Bolant  
Marlene Rodrigues Maneco Shapazian Cazarrei Elza Aguiar  
**John Herbert • Adoniran Barbosa**  
Fotografia OSVALDO DE OLIVEIRA

UM FILME DE **Anibal Massaini Neto**

Guerra Conjugal.



*Moleque Tião.*

A Cooperativa Cinematográfica Brasileira comemorando o 1.º aniversário de sua fundação, cogulha-se de apresentar um filme brasileiro feito para os brasileiros, uma história bem nova, vivida de forma sensacional e arrebatadora, por um elenco de valores.

GRANDE OTHELLO — Castalia Marçaria — Hely Guimarães —  
Luzia Berman — Sado Nabo — Nelson Gonçalves e outros.

O filme que marcou todos os  
teatros de

RIO DE JANEIRO  
A PARTIR DE  
A FEIRA, DIA 11  
DE OUTUBRO

ART  
PALACIO

(Avenida B. João)

Em "Moleque  
Tião",  
GRANDE  
OTHELLO

é a própria his-  
tória de sua vida.  
Uma produção  
ATLANTIDA



**MOLEQUE  
TIÃO**

O filme que marcou  
a nova era do  
cinema brasileiro.

*Alô, Alô, Carnaval!*

**cinédia**

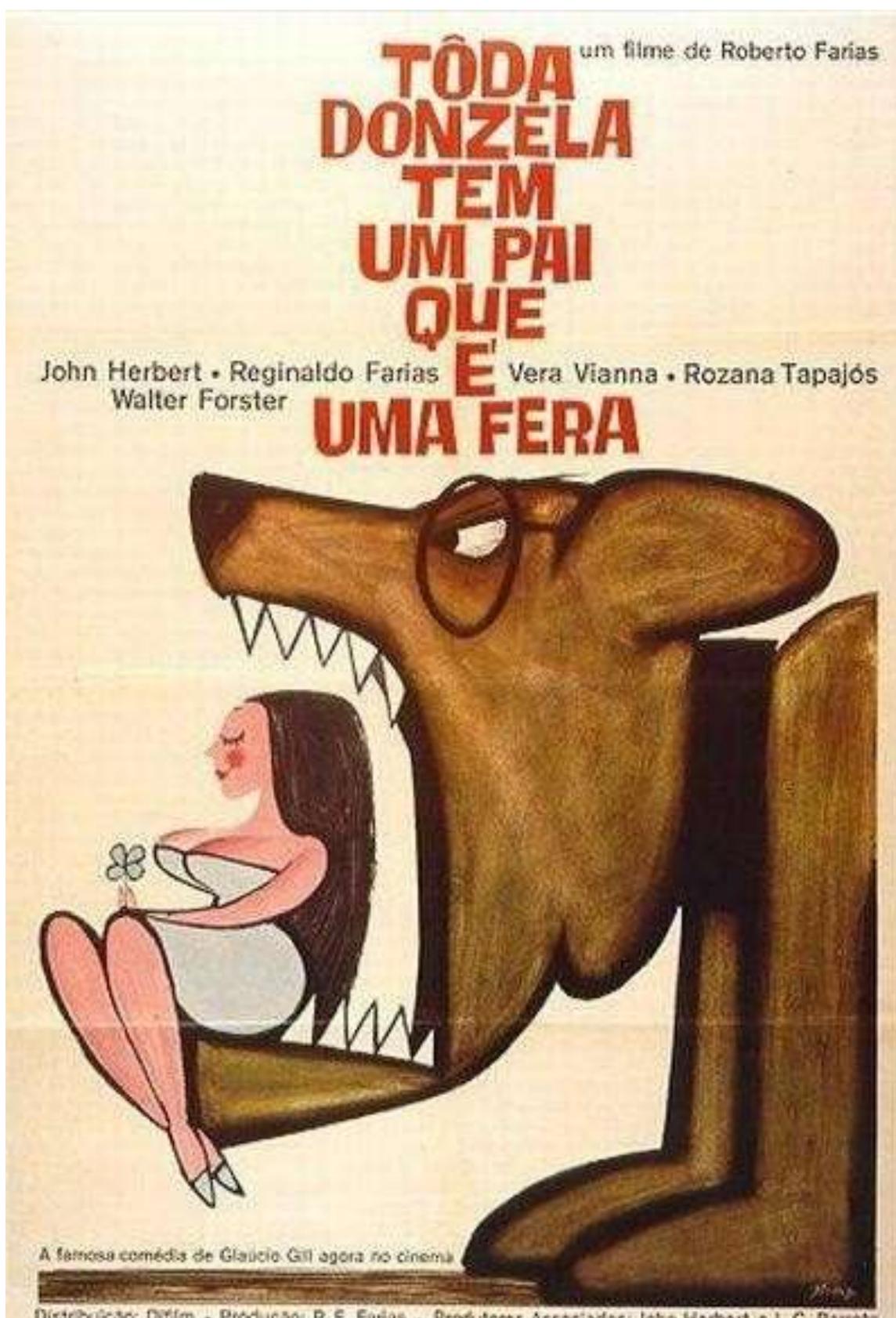
# ALÔ ALÔ CARNAVAL

**CARMEN MIRANDA**  
**FRANCISCO ALVES**  
**MARIO REIS**  
**LUIS BARBOSA**  
**ALMIRANTE**  
**ALZIRINHA CAMARGO**  
**AURORA MIRANDA**  
**BANDO DA LUA**  
**DIRCINHA BAPTISTA**  
**HELOISA HELENA**  
**IRMÃS PAGÃS**  
**JOEL E GAUCHO**  
**LAMARTINE**  
**MURARO**  
**JAIME COSTA**  
**BARBOSA JUNIOR • PINTO FILHO**  
**OSCARITO**

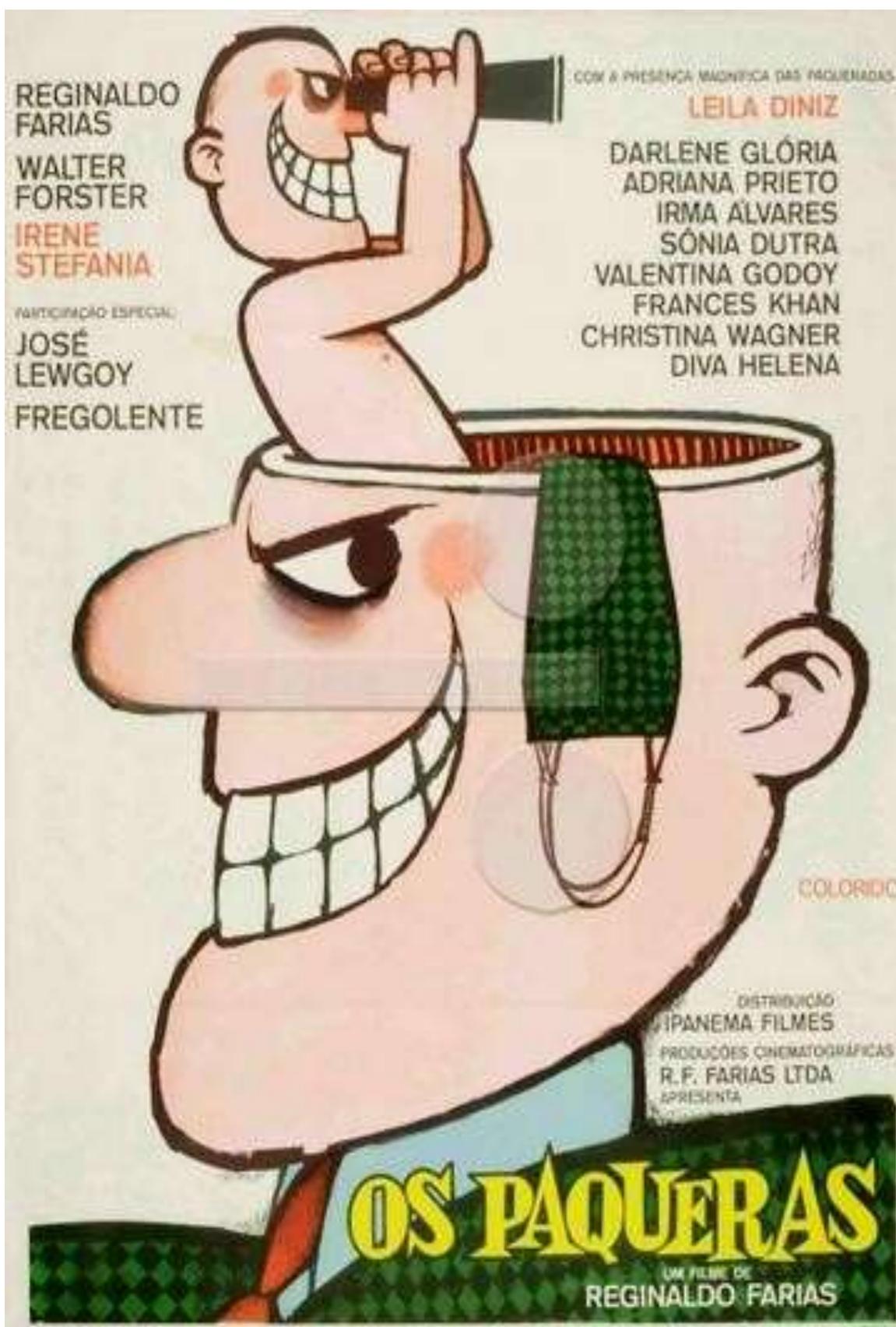
direção: **ADHEMAR GONZAGA**

**EMBRAFILME**

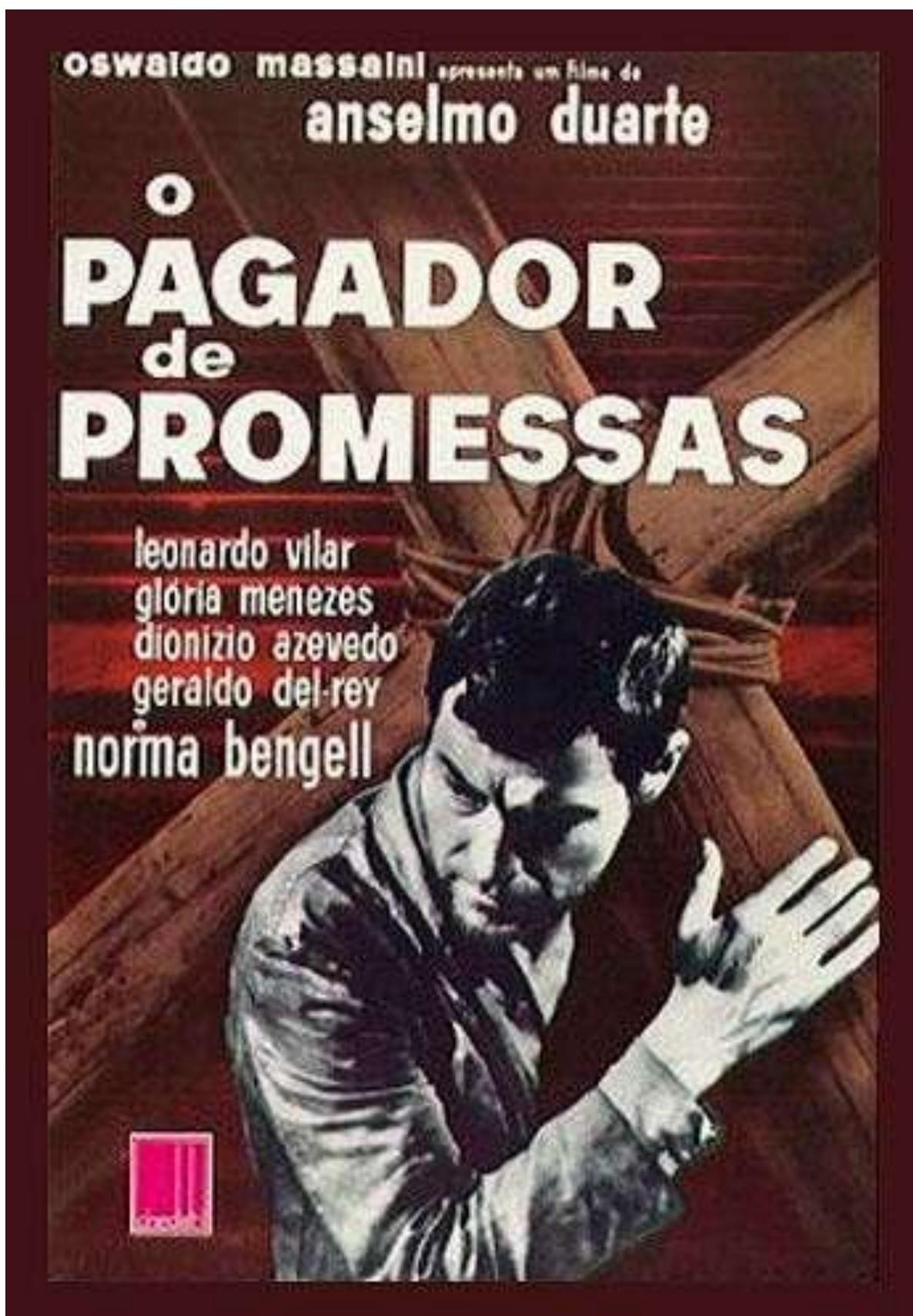
*Toda Donzela tem um Pai que é Fera.*



## Os Paqueras.



*O Pagador de Promessas.*



## Carnaval Atlântida.

*Atlântida apresenta*

# OSCARITO

GRANDE OTELO  
ELIANA • CYLL FARNEY  
JOSÉ LEWGOY • COLÉ  
Renato Pestler • Iracema Vitória  
Ciquiza Carballo

MARIA ANTONIETA  
**PONS**

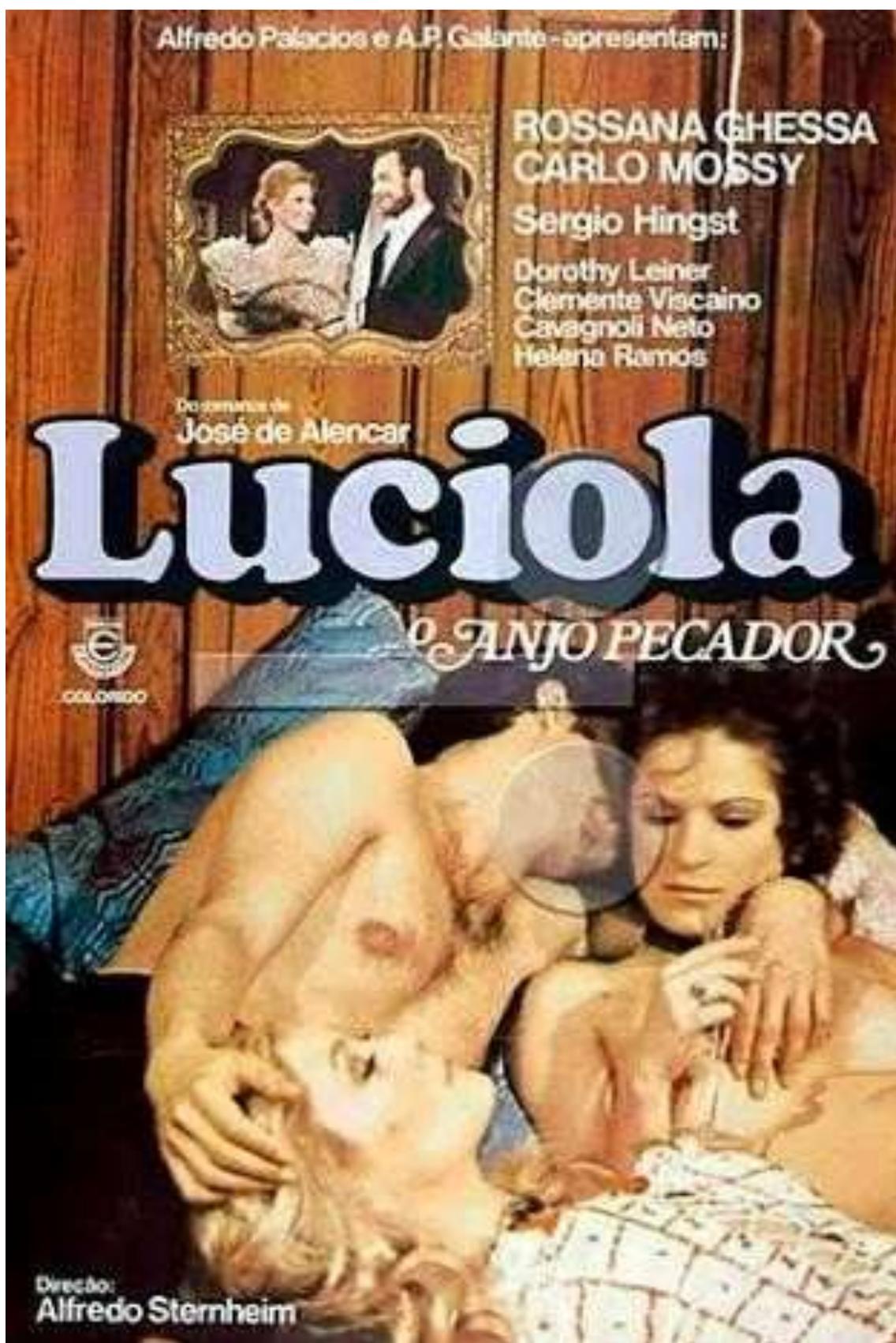
## CARNAVAL ATLÂNTIDA

Espectáculo  
DICK FARNEY  
FRANCISCO CARLOS  
NORA NEY  
CANTO VELHO • BLACK OUT • BILL FARR  
DIRETORIA DE CHIQUELHO

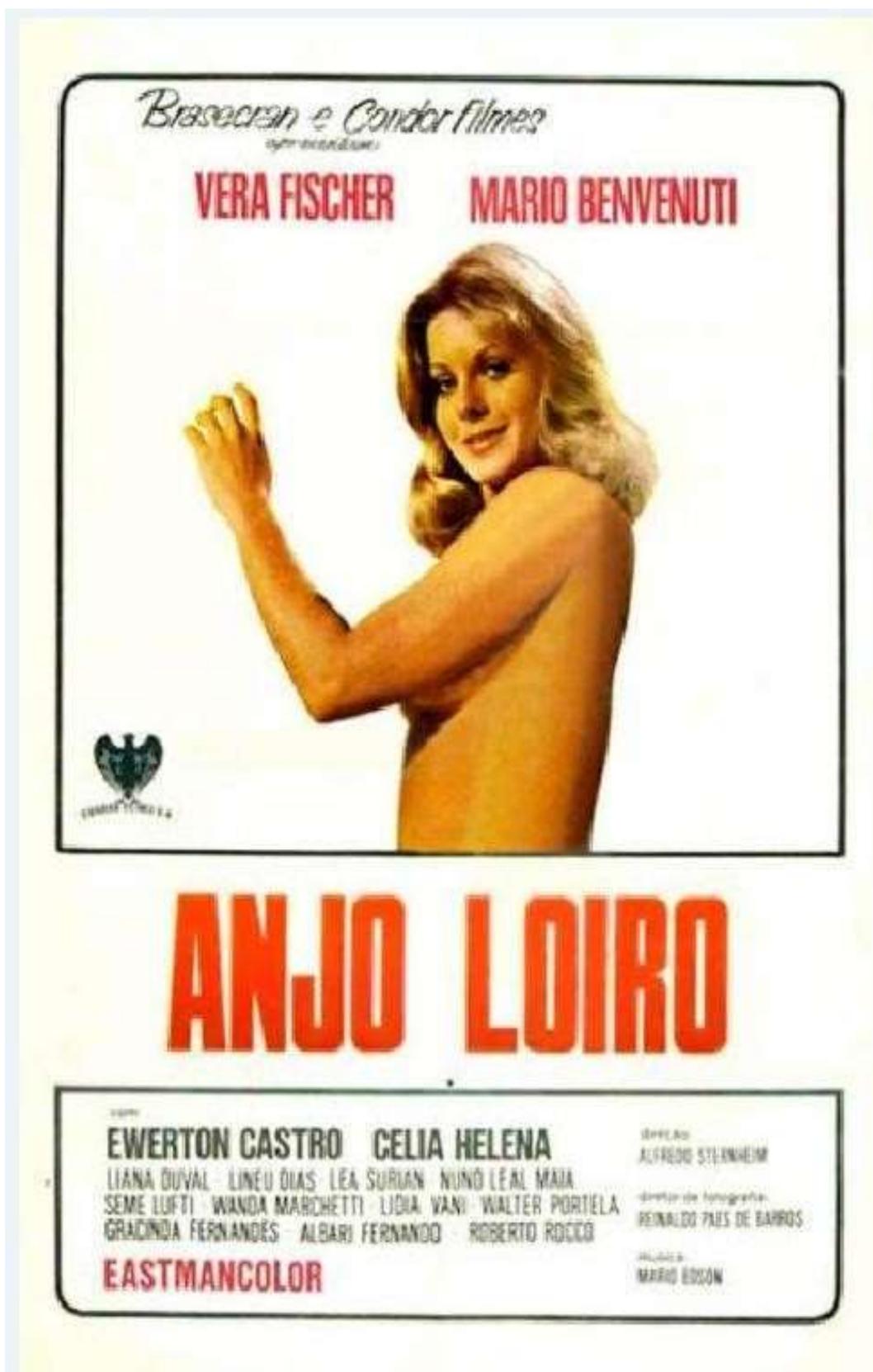
*Argumento de*  
BERLET JR.  
VICTOR ALBA

BURKE

Luciôla.



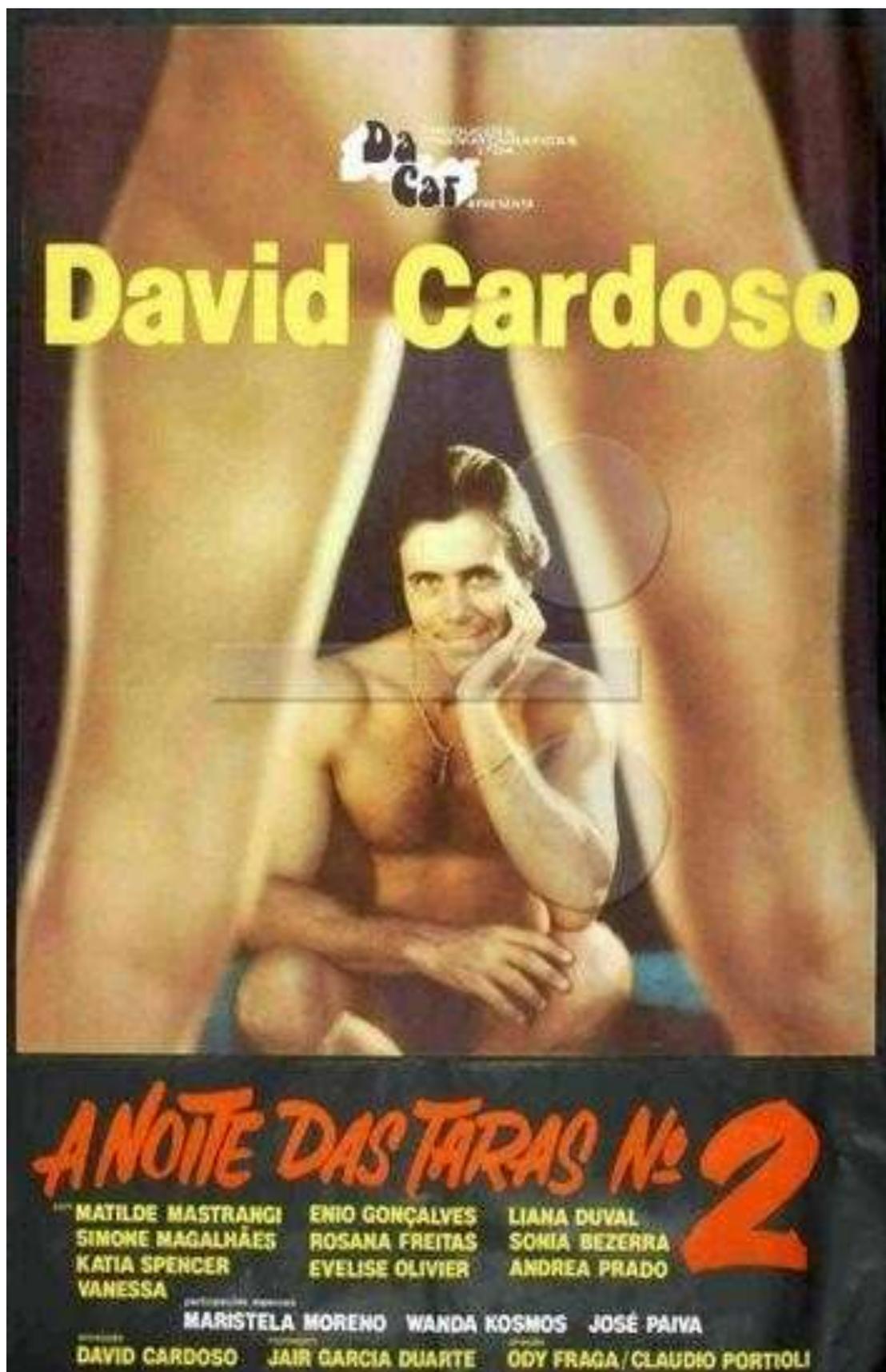
Anjo Loiro.



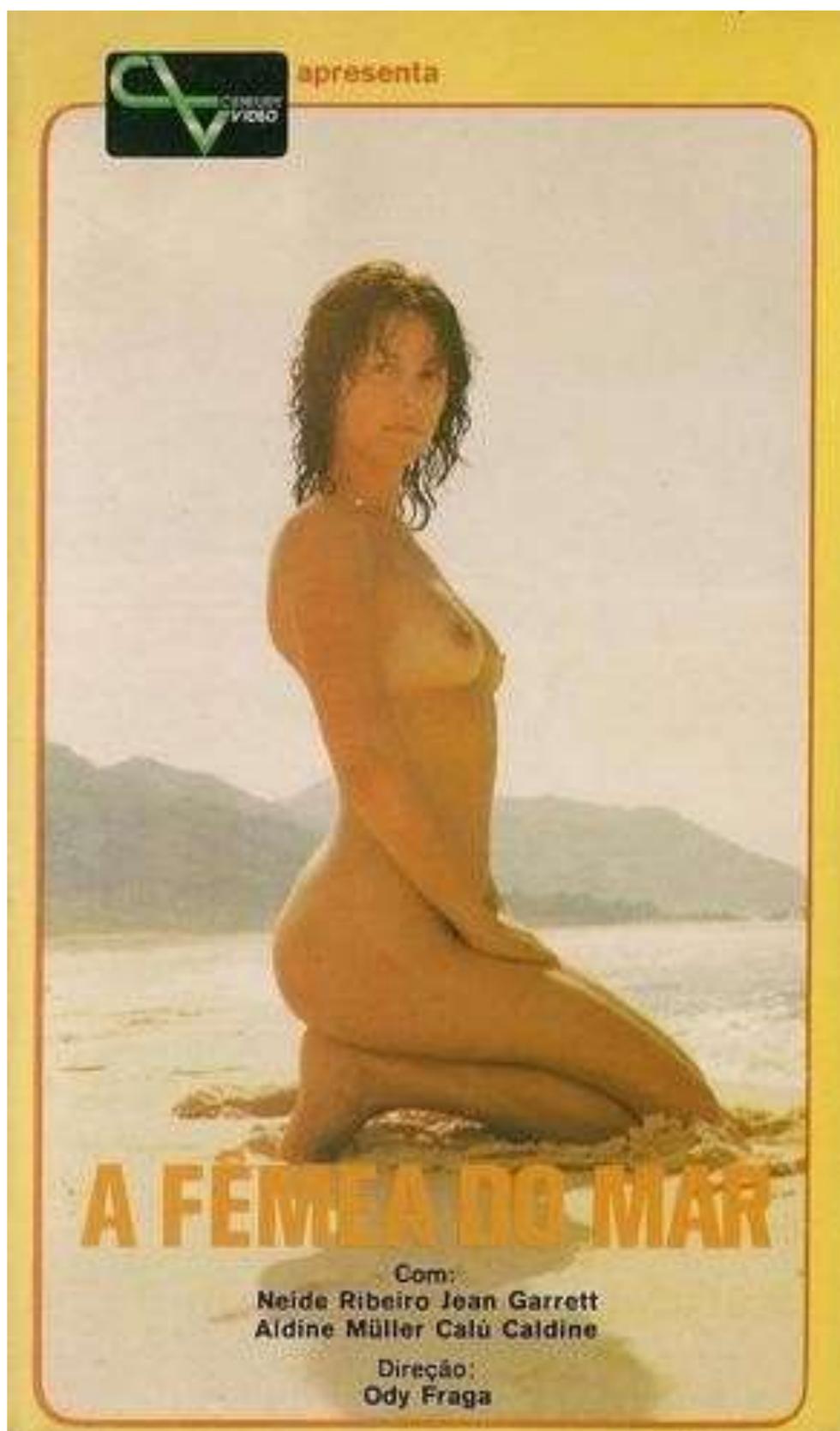
*Pureza Proibida.*



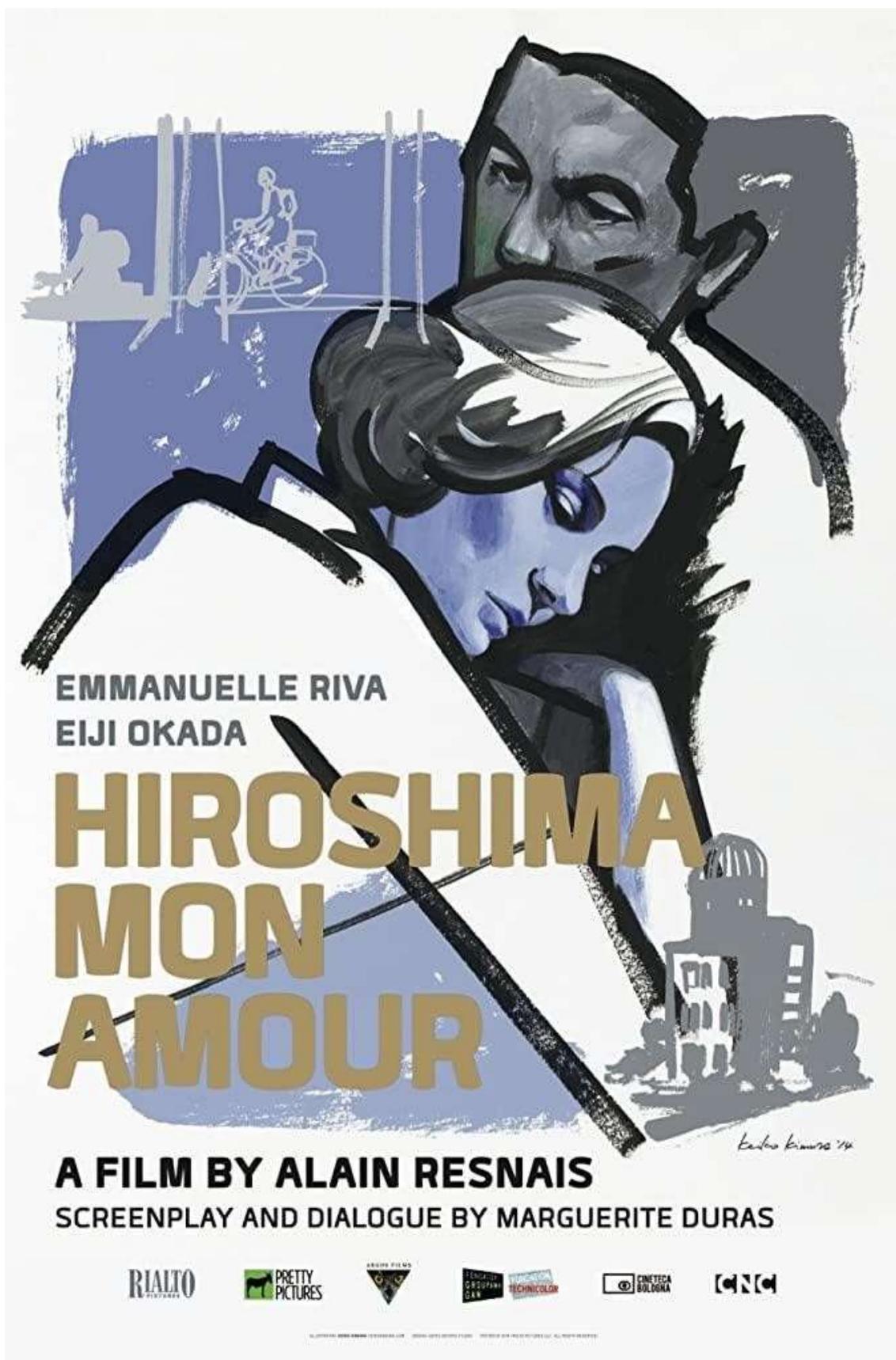
A Noite das Taras 2.



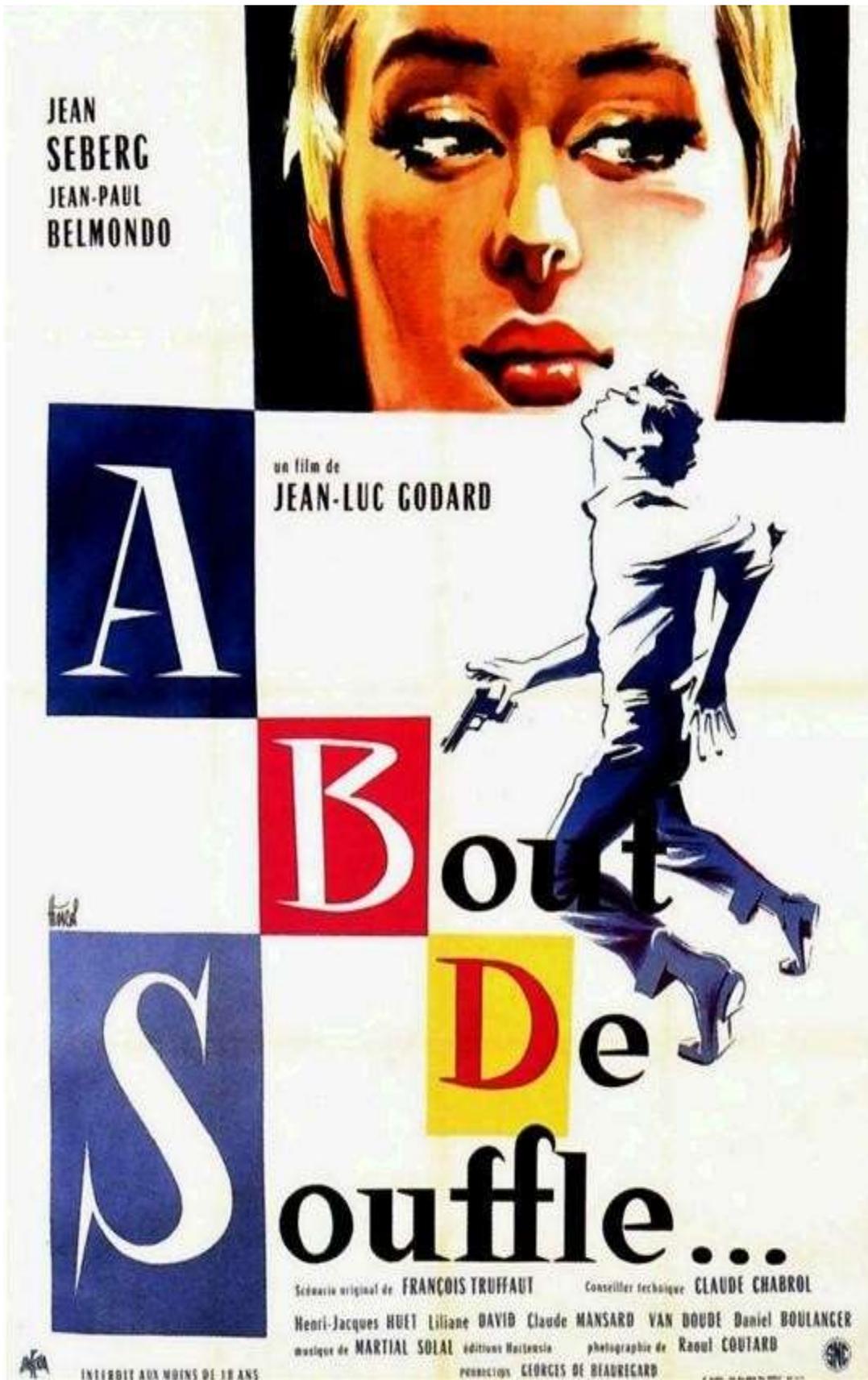
*A Fêmea do Mar.*



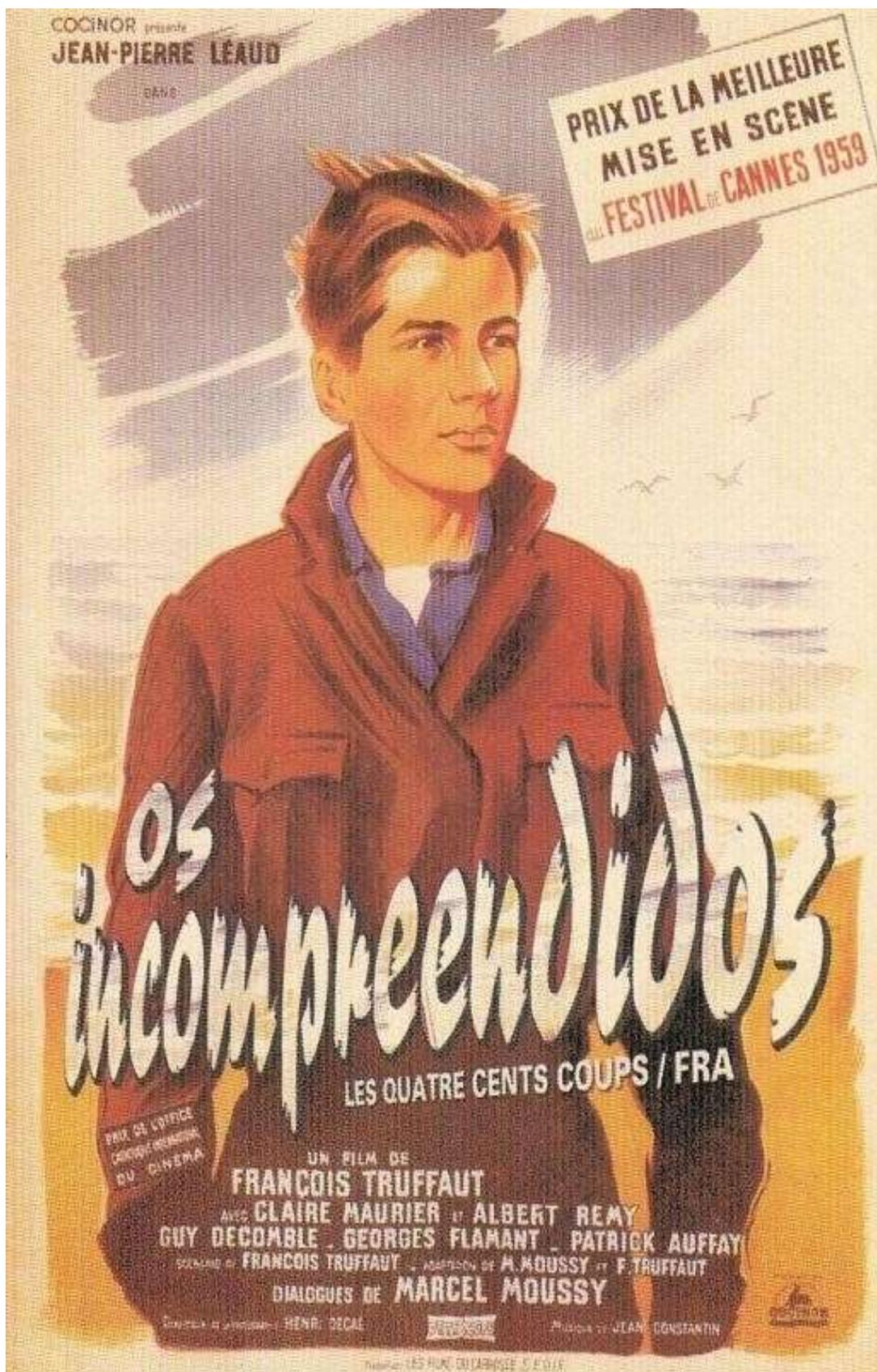
*Hiroshima mon Amour.*



À Bout de Souffle.



*Os Incomprendidos.*



*O Bem Dotado, O Homem de Itu.*



*O Bom Marido.*



*Onanias: o Poderoso Machão*



- Autorizo a divulgação integral deste trabalho no banco de dados do PPGH/UNICENTRO.
- Autorizo apenas a divulgação do resumo e do *abstract* no banco de dados do PPGH/UNICENTRO.

Irati(PR), 02 de Maio de 2020.



Nome do Mestrando