

TABU E TARJA: A AÇÃO DA CENSURA FEDERAL À PORNOCHANCHADA NOS ANOS 1970

TABU AND TARJA: THE ACTION OF FEDERAL CENSORSHIP
THE PORNOCHANCHADA IN THE 1970s

MAÍLSON VIEIRA DE OLIVEIRA*
ANTÔNIO REIS JUNIOR**

Resumo: Este artigo discorre sobre as práticas da Censura Federal na interdição de comédias eróticas na década de 1970, popularmente conhecidas como pornochanchadas, bem como o papel da imprensa e de segmentos da sociedade civil em críticas, embates e iniciativas de proibição e vetos aos filmes considerados obscenos e transgressores do padrão de moralidade aceito e defendido por setores conservadores e obscurantistas. A partir da análise documental de processos de censura do extinto Departamento de Censura a Diversões Públicas e de críticas cinematográficas publicadas na imprensa, o artigo revela os conflitos de classe e os estranhamentos políticos e estéticos destes setores com um cinema popular que conquistou o mercado cinematográfico em São Paulo e de grande aceitação do público.

Palavras-chave: Cinema; Censura; Pornochanchada.

Abstract: This article discusses the practices of the Federal Censorship in the prohibition of erotic comedies in the 1970s, popularly known as pornochanchadas, as well as the role of the press and segments of civil society in criticism, attacks and initiatives of prohibition and vetoes to films considered obscene and transgressors of the morality standard accepted and defended by conservative and obscurantist sectors. From the documentary analysis of censorship processes of the extinct Department of Censorship to Public Functions and of cinematographic critiques published in the press, the article reveals the class conflicts and the political and aesthetic estrangements of these sectors with a popular cinema that conquered the cinematographic market in São Paulo and of great acceptance of the public.

Keywords: Cinema, Censorship, Pornochanchada.

Artigo recebido em 1 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 20 de março de 2017.

* Bacharel e Licenciado em História pelo Centro Universitário Fundação Santo André e produtor audiovisual. (Email: mailson.v.oliveira@gmail.com)

** Pós-doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa Fapesp. Historiador e professor do Centro Universitário Fundação Santo André. (Email: reis.antonio.jr@gmail.com)

A pornochanchada pode ser definida como um amplo gênero cinematográfico surgido no Brasil fundamentalmente na década de 1970. Inaugurou uma forma fílmica em torno do erotismo e da aproximação com o popular que se converteu em um mergulho no mercado com uma notoriedade até então sem precedentes¹. O objetivo da pesquisa que originou este artigo é investigar a recepção de diferentes camadas sociais em torno da linguagem cinematográfica expressa nas pornochanchadas. Para isso, propomos uma análise que articula fontes históricas de naturezas distintas, a fim de explorar as capilaridades do poder no sentido de entender que censura não é uma prática exercida apenas por órgãos oficiais, e que a instituição encarregada de executá-la, em certa medida, estava sujeita a pressões advindas do moralismo de determinados setores da sociedade civil. Inicialmente, trataremos de textos veiculados na imprensa que mobilizaram visões acerca das pornochanchadas para, em seguida, articular esses discursos a uma trama que culmina no órgão estatal de censura.

O conjunto de fontes aqui utilizadas faz referência aos filmes (em ordem cronológica): *Lua de mel & amendoim* (1971), *A viúva virgem* (1972), *Os garotos virgens de Ipanema* (1973), *Café na cama* (1973), *Ainda agarro essa vizinha* (1974), *O sexo mora ao lado* (1975), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *A ilha dos prazeres proibidos* (1979) e *Bordel – Noites proibidas* (1980).

“Cinema é o diálogo do filme com seu público”. A pertinência desta frase está na separação dos conceitos mencionados por Gustavo Dahl²: o filme é a obra, o produto em matéria; o cinema, a concretização da experiência, a projeção, momento em que o filme entra em diálogo com o seu público.

Temos então a pornochanchada, que acentuou a diferença entre o cinema popular e o tido como culto, confundindo a cabeça da crítica ao manifestar, por intermédio de símbolos e elementos ora libertários, ora conservadores, a produção de um imaginário incômodo para as elites e sob a intervenção do autoritarismo político.

¹ O fenômeno das chanchadas produzidas pelos estúdios cariocas, sobretudo Atlântida e Cinédia, também se refletiu numa notória penetração de mercado. O gênero, que vigorou entre as décadas de 1940-50, também explicitou o desejo de produtores estabelecerem um cinema brasileiro assentado em bases comerciais. As comédias, paródias e musicais carnavalescos ganharam bilheterias e também foram duramente mal interpretados pela crítica. As transformações políticas e sociais do período, acompanhadas do advento da televisão, enfraqueceram sua fórmula de sucesso. Suas permanências estéticas podem ser garimpadas na década de 1970 com as pornochanchadas, responsáveis por bilheterias ainda maiores, colocando em curso a possibilidade já atestada pelas chanchadas de uma produção cinematográfica contínua e viável economicamente.

² Dahl (1938-2011) foi um notável cineasta e crítico no período do Cinema Novo. Dirigiu filmes importantes, como *O bravo guerreiro* (1969). Em 1975 inicia na gestão pública, assumindo a superintendência de comercialização da estatal Embrafilme. A empresa ganha força no cenário cinematográfico do período e o cinema brasileiro chega a ocupar um terço do mercado nacional.

Os anos 1970 trouxeram à tona a problemática da oposição entre as diferentes linguagens cinematográficas, permitindo-nos investigar os reflexos dessa experiência histórica que evidenciam os projetos culturais e significações distintas nas variadas classes sociais no que diz respeito ao lugar das representações e de seus respectivos públicos. Como bem questionou Jean-Claude Bernardet no periódico *Movimento*, em 1976: “[...] em que filmes, que não pornochanchada, o público da classe média baixa vai encontrar deboche de certos meios sociais, dos escritórios acarpetados para os quais esse público trabalha, dos edifícios estilo quitinete?”³

A percepção desde cedo se mostrou pertinente. O público das classes baixas deslocava-se em massa para assistir às comédias cuja publicidade ressaltava os decotes, as pernas das belas atrizes, os sorrisos, entre muitos artifícios utilizados para dar ao filme um tom “carnavalizado”. Essa apresentação jamais passaria despercebida. O que seria a demonstração da identidade original de um segmento da produção cinematográfica se tornou alvo de verdadeiros ataques da imprensa jornalística, que disparava críticas cujos fundamentos alinhavam frequentemente discursos e temas conservadores. Evidenciará uma costumeira restrição a determinadas práticas e comportamentos em defesa de referências “tradicionais”. Atos e representações sujeitos a escrúpulos incomodados, que os deseja evitar. Temos um tabu.

Muitos vislumbraram na história recente os progressos que transformaram sua época na da liberalização sexual. O tabu que envolveu essas comédias eróticas ao olhar inquisidor da imprensa demonstra que a questão ultrapassava a definição desse *status quo*. As considerações ultrapassavam a crítica ao filme, evidenciando a associação entre as classes populares e o cinema dito vulgar.

Esse tipo de recepção se estendeu durante toda a década. A matéria do Jornal do Brasil ainda no início de 1980, cujo título era “Sonhos denegridos”, dizia: “É incrível que alguém de juízo perfeito considere que aquela indecência, baseada no emporcalhamento da história de Branca de Neve e os Sete Anões, tenha alguma pesagem cultural”.⁴ Godofredo Maciel Filho rebatia uma crítica favorável ao filme *Histórias que nossas babás não contavam*, e assim

³ BERNARDET, Jean Claude. “Ela – a pornochanchada – dá o que eles gostam?”. *Movimento*, 19 de janeiro. 1976. *Apud* BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

⁴ FILHO, Godofredo Maciel. “Sonhos denegridos”. *Jornal do Brasil*, 07 de fevereiro. 1980. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

colocava em pauta a “ausência de cultura” no filme a partir de uma perspectiva formulada a partir de um ideal cinematográfico.

A narrativa dos filmes, muitas vezes irônica e debochada, abriu as portas para uma das experiências culturais mais interessantes da cinematografia nacional. O que estruturou a continuidade das produções era a repetição de estratégias usadas em filmes anteriores, utilizando seus rendimentos. Não havia espaço para erro, um fracasso poderia comprometer as produções subsequentes. Atender aos interesses do público significava garantir o funcionamento desse sistema de produção. Do ponto de vista dos investidores e produtores, o objetivo era claramente ganhar o público.

Algumas produções – que não representavam a totalidade dos filmes – eram filmadas com poucos recursos técnicos se comparadas às produções estrangeiras e aos estúdios cariocas. Por trás do termo pejorativo propositadamente elaborado de pornochanchada (e que gradativamente vai sendo absorvido até se tornar tônico de publicidade), a crítica apontava os equívocos e os supostos defeitos do filme no sentido de enaltecer um sentimento de vergonha, que muitas vezes se estendia ao cinema brasileiro como um todo, ainda que não houvesse muitas sugestões sobre como ele devia ser. De todo modo, as elites tinham certeza de que a pornochanchada não era um modelo a ser seguido.

A nudez apresentada no filme era sempre parcial e os planos muito mais insinuosos que explícitos. Comentários a respeito de alguns filmes demonstram a curiosa constatação de que a comédia podia ser “muito mais romântica do que erótica”. O problema estava na forma como o filme se apresentava e não propriamente em seu conteúdo. Frases comuns nas mensagens publicitárias, como “Em cada mulher daquela ilha, a marca do prazer, do desejo e da violência” ou “Um filme bem-humorado, malicioso e, acima de tudo, muito erótico”, denotam a importância do anúncio na construção desse imaginário.

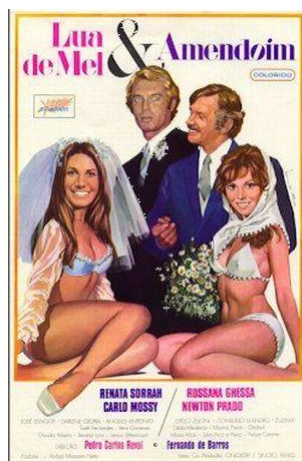


Imagem 1: Cartaz publicitário de *Lua de mel & amendoim*

Um fato interessante e bastante elucidativo ocorreu em torno da divulgação do filme *Lua de mel & amendoim*. A atriz Renata Sorrah expressou sua indignação na imprensa e na justiça ao ver os cartazes de publicidade do filme em que atuou. Renata alegava que o modo como aparecia nos cartazes não correspondia à maneira como sua personagem aparecia na história. Diante do cartaz que a colocava em primeiro plano e de biquíni, o que não acontece em nenhum momento do filme, a atriz dizia que aquela imagem não era sua. O caso repercutiu e levou o ator Carlo Mossy a acusá-la publicamente de moralismo, afirmando que “todo mundo foi melhorado no cartaz”. O episódio demonstra a preocupação na construção do imaginário erótico em torno do filme, que por vezes não correspondiam à sua verdadeira carga de erotismo.

Muitos dos filmes investiam no sexo performático. Não se tratava de fazer filmes de sexo, mas as comédias de cotidiano não dispensavam multiplicar esses momentos. E o marketing coloca neles os maiores holofotes. No entanto, esse apelo não foi bem recebido pela crítica.

Quem for ao cinema já sabe o que vai ver. Ninguém poderá fingir surpresa de falso puritano. O título, o cartaz, as fotografias fornecem uma antevisão adequada e funcional do que veremos na tela. [...] O tratamento visual de “O Bordel” é aquele que a pornochanchada paulista já rotinizou [...].⁵

O sucesso de filmes como *A viúva virgem*, que, lançado em 1972, alcançou a incrível marca de cinco milhões de espectadores, demonstra que a tarja midiática colocada em torno desses filmes não foi capaz de desestimular o interesse das classes populares em relação a ele.

⁵ ANDRADE, Valério de. “Crítica – O Bordel”. O Globo, sem data. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

Enquanto para Renato Bittencourt, do jornal O Globo, “o humor excrementício dessa obrinha repousa em dois elementos: palavreado de baixo calão e exploração de situações e ditos alusivos ao homossexualismo”⁶, o periódico *Luta Democrática* apontava que “o filme *Viúva Virgem é caso de polícia*”⁷, discorrendo sobre as cenas vergonhosas “que possam repercutir no estrangeiro”. Para boa parte da crítica jornalística tratava-se da expressão, no cinema, da “grossura camuflada em malícia”.

A imprensa e sua crítica assumem um lugar muitas vezes alheio ao público, o que demonstra o distanciamento e a luta de classes sociais na sua elaboração consciente do mundo. Há uma dissonância entre as concepções culturais dessa elite e os números de bilheteria. Por outro lado, os produtores têm consciência dos filmes que produzem, sabem claramente os fins e os meios. Não há crise de identidade, estão alinhados ao público.

Os sucessos de bilheteria não aconteciam a despeito de seu teor avacalhado, burlesco e de sua pretensa vulgaridade. Estavam atrelados a ele, ainda que não se restringissem a isso. É possível afirmar que a linguagem do deboche, da malícia e do humor é um dos fatores que fazem muitos filmes baterem facilmente marcas de milhões de espectadores. As comédias traziam costumes e comportamentos capazes de estabelecer com o público fortes significações.

Essa relação imbricada de filmes de grande aceitação popular expressamente em contradição com o padrão de moralidade burguesa não é circunscrita exclusivamente aos anos de “chumbo” da ditadura. Recuando no tempo, Maria Clementina Pereira Cunha, em seu estudo *Ecos da folia*, analisou as retaliações sofridas pelas classes pobres do Império brasileiro por conta das brincadeiras e representações carnavalescas consideradas incivilizadas e ultrajantes às normas sociais estabelecidas. Formas muito populares de celebração de costumes e satirização de elementos da realidade foram alvo de combate no sentido de substituir tais formas de brincar, consideradas indignas da civilização e do progresso. Considerado pela alta classe inadequado à presença de “famílias decentes”, o carnaval popular marcava a presença de espaços sociais diferenciados e a relação com uma elite que expõe a ele sérias reservas. Acusações de imoralidade e ausência de razão eram diretamente associadas à prática cultural popular no sentido de marginalizá-la.

⁶ BITTENCOURT, Renato. “A viúva virgem – golpe baixo”. O Globo, 22 de abril de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

⁷ *Luta Democrática* – Rio de Janeiro/RJ. “Alta prioridade” 03 de março de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

Nas raízes das representações do carnaval popular ou nos elementos de inconveniência da pornochanchada em relação a um meio cultural elitizado, percebe-se a concepção de uma elite que aproxima sua ideia de vulgar à origem de seus vínculos com a língua latina. *Vulgus*, do latim, significa povo, multidão. Ao disparar ataques sobre a vulgaridade de um filme, o indivíduo posiciona-se na confirmação de um status, coloca-se dentro de uma perspectiva dominante, hegemônica, diferenciando-se da massa apreciadora do vulgar e hierarquizando as diferentes práticas sociais de elaboração cultural.

Ao trabalhar na construção de uma tarja pejorativa às comédias eróticas, a imprensa revela aspectos presentes na divisão de classes sociais, no que diz respeito a um ideário cultural a ser posto em prática em detrimento de outro, a ser evitado. Os comentários de boa parte da imprensa jornalística, no sentido de corrigir e interditar tal linguagem cinematográfica inconveniente, não faziam sentido diante de uma obra e de produtores conscientes de seus propósitos.

É necessário atentar para a relação que se estabelece entre a representação produzida pelos jornais e o público que se vincula ao discurso produzido por esses meios. Pode-se afirmar que boa parte dos jornais consultados se dirige a um público leitor, no qual o discurso de vergonha em relação à pornochanchada se reproduz em bom terreno. Para uma leitora do Jornal do Brasil trata-se de “um abuso, tanto do exibidor (que quer vender) quanto da Censura por permitir”. Esse tipo de argumento não é incomum por parte dos defensores da moral nas considerações sobre a pornochanchada.

Certo é que, mesmo com a imprensa depreciando esse tipo de produção, isso pouco irá repercutir na sua carreira comercial. Uma vez que a opinião dessa classe conservadora não é respeitada, cabe aos referidos cidadãos apelarem aos órgãos reguladores, como ocorrido na correspondência ao jornal. Nilce Carvalho de Souza encerra sua mensagem ao jornal indagando: “Onde estão os bons costumes que ela (a Censura) tanto propala? Aqui fica o meu protesto.”

Esse tipo de prática, em que indivíduos e associações insistentemente se manifestavam e se dirigiam à Censura numa verdadeira cruzada a favor dos bons costumes, do bom cinema e contra as chanchadas eróticas, foi muito frequente. Os jornais falam, mas não se dirigem a um ser abstrato; deixam evidências de que falam alicerçados no discurso de um grupo social específico, que vê na manifestação “popularesca” da pornochanchada uma expressão grosseira e indigna do cinema pensado para o Brasil.

O jornal Tribuna de Imprensa de 20/03/1979 comentava um desses filmes em matéria intitulada “Festival da estupidez paulista”:

Eis aí mais uma prova da perfeição paulista em retratar a estupidez no seu estado mais decomposto. A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS é um longa metragem tremendamente longo, monótono, mal contado, mal retratado, mal musicado, mal interpretado, mal dirigido, mal cortado, mal batizado, mal parido, e, se isto tudo não bastasse, mal projetado num cinema mal cheiroso (Copacabana)[...].⁸

A boa qualidade técnica raras vezes era reconhecida, sobretudo nas produções de maior investimento. Via de regra os elogios, quando ocorriam, frequentemente se dirigiam às belas atrizes e a um ou outro elemento técnico, colocado já no fim da consideração. No Correio da Manhã de 22/06/1972, Alberto Silva falava a respeito da filosofia dos defensores da indústria cinematográfica brasileira, “enquanto indústria do lixo”, como o mesmo afirmou. Após discorrer no sentido de desprestigiar vários aspectos do filme *A viúva virgem*, o redator evidencia o aspecto da produção barata e de má qualidade, que o faz estar impressa nas folhas de jornais:

Seria impossível, contudo, negar a grande receptividade pública que a fita vem obtendo, já com várias semanas em cartaz e salas cheias. O resultado em cifras foi melhor que qualquer outro filme dotado de atributos estéticos especiais, mas não é com esse tipo de película que o cinema brasileiro evoluirá paralelamente ao filme estrangeiro [...].⁹

O discurso demonstra pouca sintonia e até uma certa frustração com a identificação do público em relação à linguagem das pornochanchadas. Avalia a partir de um ideal cinematográfico, um modelo cuja formação pode ter vínculos com o cinema de proveniência norte-americana ou europeia. Para estar inserido na atmosfera depreciativa da pornochanchada, o filme tinha necessariamente que ser brasileiro.

O trabalho do texto crítico é justamente desconstruir o objeto filme e trazer uma opinião pessoal a respeito de aspectos específicos da arte cinematográfica. Portanto, crítica não tem e nem pode ter nenhum compromisso com a verdade, justamente pelo seu objeto de atenção tratar-se de estética e linguagem.

⁸ “Festival da estupidez paulista”. Tribuna da Imprensa, sem assinatura. 20 de março de 1979. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

⁹ SILVA, Alberto. “Crítica – A viúva virgem”. Correio da Manhã, 22 de junho de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

Fato é que todo filme traz impregnado em si aspectos referentes à sociedade e ao momento histórico que o produziu, seja na temática, nos diálogos ou nas possibilidades técnicas que inevitavelmente deixam na película a marca de seu tempo. Percebe-se que, quando a imprensa tratou dos filmes de pornochanchada, frequentemente projetou sobre ela um olhar de fora, considerando-se alheia ao processo cultural no qual os filmes estavam envolvidos. Insere-se, ainda, numa gama maior de argumentos alinhados a interesses da elite conservadora brasileira, frustrada pelo choque dos filmes com sua imagem ideal de cultura nacional. A gênese do incômodo da existência desses filmes não está exatamente no questionamento de serem colocados à disposição do público. O fato de existirem pessoas dispostas a ver esses filmes é que parece ser menos aceitável do que o fato de se produzirem pornochanchadas no Brasil.

Muito do que se falou em torno da pornochanchada e suas características encontra ligação direta com uma concepção de cultura cujos traços caminham sempre para a construção de antagonismos. A dualidade entre o produto sério e o avacalhado, o filme de postura artística *versus* o de vocação comercial, norteou muitas mentes, sobretudo para subsidiar comparações com as produções de filmes “envernizados” pela camada fictícia da “dignidade” cultural (adaptações literárias, produções cinemanovistas, etc.).

O Cinema Novo chegou aos anos 1970 com o esfacelamento de seu ideário nacionalista ou nacional-popular. Ficou evidente o conflito existente na crença de que o poder de rompimento da alienação do povo estava no papel quase messiânico do intelectual artista. A questão se mostrou mais complexa e o Cinema Novo, apesar de muito importante por suas ambições políticas, pela contribuição decisiva para revigorar as atividades cinematográficas no país e por ter colocado uma série de problemas nacionais dentro de cena, apresentou deficiências em sua concepção, o que o fazia necessitar de reformulações. Esse cinema ficou tão restrito à dicotomia alienação/conscientização que reivindicações feitas por Glauber Rocha ao Estado¹⁰, como importação limitada de filmes estrangeiros e a negação de atestados de “boa qualidade” às chanchadas, dava à camada popular uma condição cultural quase tutelada.

¹⁰ Desde 1952 tramitava na Câmara um projeto cujo objetivo era criar um órgão capaz de gerenciar as instâncias cinematográficas no Brasil. A ideia era formular e pôr em prática políticas que repercutissem no processo de produção, distribuição e exibição do filme brasileiro. Os governos que se sucederam optaram por não investir nesse projeto. Nos anos 1960 a Ditadura Militar trouxe consigo o claro objetivo de intervir na cultura. Nesse sentido, promoveram a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Embrafilme. Desde sua criação, em 1969, a Embrafilme se tornou referência para a produção cinematográfica nacional, alcançando gradativamente o controle tanto do fomento da produção, quanto da comercialização desses filmes, colocando-se à frente no complexo mercado cinematográfico brasileiro.

O movimento conseguiu manter sua sobrevivência com os mecanismos de proteção ao cinema nacional, lançados pelo regime militar em fins dos anos 1960. No entanto, as novas condições não levaram à sua renovação. Pode-se afirmar que as questões de mercado foram colocadas em um plano secundário.

Os jornais impressos, enquanto meio de comunicação, expressam uma opinião que está diretamente ligada ao lugar social dos indivíduos que o compõem e por influências estéticas como essa. Assim sendo, não basta apenas apontar a ausência de neutralidade na sua abordagem; dentro do processo histórico, sua atuação delimita espaços, mobilizando temas e opiniões, organizando adesões, constituindo consensos.

Café na cama é outra horrível chanchada erótica brasileira, sem a mínima qualidade artística, mas com futuro comercial assegurado. Por isso criticá-la seriamente é pura perda de tempo. Afinal de contas, noventa por cento dos produtos do gênero são na verdade, coisas deste tipo, indefensáveis sob o aspecto estético, porém, perfeitamente viáveis do ponto de vista industrial.¹¹

Nota-se que a atuação dos jornais é muito marcada pela construção de referências homogêneas e que se tornam cristalizadas no imaginário social. O discurso crítico da imprensa aparece como palavra de ordem, orienta previamente o leitor a respeito do filme, associando-o a um gênero identificado: “é outra horrível chanchada erótica”. Sabemos da força de sua intervenção na vida social, política e cultural da sociedade moderna. Não é por acaso que o regime militar projeta nela boa parte de suas preocupações. Dessa forma, convém afirmar que a imprensa é muito mais ‘ingrediente’ do processo do que mero registro de seu contexto. Como produto histórico atuante em diferentes conjunturas, ela “não só assimila interesses e projetos de diferentes forças sociais, mas muito frequentemente é, ela mesma, espaço privilegiado de articulação desses projetos”¹².

Na utilização de personagens estereotipados, a pornochanchada expressava também uma série de valores comuns à vida doméstica brasileira. Visualidades presentes e vivas na nossa sociedade que encontravam vazão num ramo de produção que, para os opositores, era negativo por conta da imoralidade de suas premissas, quando na verdade era o contrário. As comédias eróticas eram profundamente pautadas num crivo moral basilar para o

¹¹ MONTEIRO, José Carlos. “Café na cama – requentado”. O Globo, 24 de abril de 1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

¹² CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Depto. de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 35, dez. 2007.

desenvolvimento das tramas, responsável por destacar as relações de assédio sexual no trabalho e na vida doméstica, o machismo, o tabu da virgindade, a homossexualidade, o endividamento, a decadência social e econômica. O sexo como moeda de troca, como escape, como máxima. O moralismo ataca o cunho erótico da película e pouco discorre sobre seu conteúdo ideológico. O problema está na maneira de lidar com uma produção que não deseja ser sofisticada, tampouco atender aos dogmas de uma elite intelectual.

O mau gosto campeia de ponta a ponta, com insistentes apelações aos gestos obscenos e à vulgaridade. Mais uma vez ressalta aqui a consideração quanto aos critérios adotados pela Censura, que veta películas estrangeiras por considerá-las atentatórias a moral e aos bons costumes, algumas aplaudidas internacionalmente por atributos invulneráveis a tal classificação, e mostra-se tão condescendente com películas como *Os Mansos*, *Os Garotos Virgens de Ipanema* e agora esta *Como É Boa Nossa Empregada*. Será que o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional obriga a tamanho sacrifício, em prejuízo da qualidade e do teor cultural da obra? Fica no ar a indagação. É claro que *Como É Boa Nossa Empregada* serve a uma plateia menos interessada em melhorar o seu padrão cultural do que em satisfazer instintos menos recomendáveis.¹³

Para os setores conservadores incomodados com o sucesso das pornochanchadas, o cinema não deveria atender a uma classe cujo nível cultural é inferior, é vergonhoso para a “cultura brasileira”. As plateias, como afirma Luís Antônio no Diário de Notícias, pertencem a um grupo menos interessado “em melhorar o seu padrão cultural”, que deveria estar voltado ao que se fazia no exterior. Fecham-se os olhos para as questões internas que demandam a criação e reprodução de tais filmes nas telas, expressando um olhar hierarquizado, sobretudo no que diz respeito ao público. Um olhar que desqualifica as experiências sociais por sua não correspondência ao modelo ideal, baseado em representações estrangeiras.

Ainda que se tome a distinção problemática entre as premissas de um cinema crítico *versus* um cinema comercial, para ambos se impuseram as pressões de um regime que abordava a produção cultural como uma potencial arma explosiva e perigosa. O filme poderia ser considerado um atentado, uma ameaça à segurança nacional e seus realizadores, criminosos.

¹³ ANTÔNIO, Luís. “Como é boa nossa empregada (e péssimo o nosso cinema)”. Diário de Notícias. Rio de Janeiro – RJ, 01 de junho de 1973. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

A Censura Federal

Com o golpe de 1964, abortaram-se muitos projetos de uma geração esperançosa em transformar a cena cultural, antes num clima favorável diante da possibilidade de reformas de base no governo João Goulart.

Junto com a Ditadura Militar veio também o fortalecimento da censura, iniciando-se, então, um eficiente processo de desarticulação de movimentos culturais e artísticos. A década de 1960 chega ao fim desenvolvendo um viés de deboche e comicidade capaz de alargar caminhos abertos desde os anos 1950 e preencher a lacuna de público para a produção nacional. A geração do ciclo erótico foi beneficiada pela criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), num momento cuja maior preocupação era introduzir relações capitalistas modernas no mercado cinematográfico brasileiro. A ampliação da reserva de mercado é contemporânea a essa fase onde produtores alcançaram maior status. São eles os responsáveis pela continuidade e pelo sucesso de um filme, que devia desencadear a sequência da produção de outros.

A pornochanchada esteve no centro dos atritos alusivos à produção cultural brasileira dos anos 1970. Criticada pela intelectualidade, pelos cinemanovistas e pela imprensa, despertando aborrecimentos de políticos moralistas e associações religiosas, conseguiu manter relações ambíguas com os órgãos estatais. Isso não significa que não fosse olhada com reservas pelos oficiais; pelo contrário, persiste a desconfiança de uma produção “mal educada” para o gosto oficial, que ao mesmo tempo representava a tão almejada conquista de público para a produção nacional.

Para investigar a ação da censura ao cinema no Brasil, há vasta documentação presente no Arquivo Nacional, com sede em Brasília, responsável pela preservação dos processos censórios, que se constituem hoje como relevante fonte de pesquisa. Por se tratar de uma documentação produzida pelo poder que se manifestou num movimento de interdição ao cinema, tais fontes nos trazem aspectos fundamentais da ação restritiva do Estado ao que era chamado genericamente de diversões públicas. Mais que revelar uma política cultural, os processos censórios são testemunhos de uma política de segurança pública que, ao identificar o potencial transgressor da produção cinematográfica, seja de ordem política ou moral, religiosa ou social, intervinha nas obras a partir de cortes e inúmeras supressões de imagens e sons, o que muitas vezes obrigava produtores e diretores a remontar os filmes para garantir sua inteligibilidade junto ao público espectador.

O órgão responsável pela análise dos filmes e emissão de pareceres proibitórios e liberatórios foi o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão da Polícia Federal

que integrou o Ministério da Justiça e contou com diferentes equipes de técnicos de censura nomeados a partir de indicação política ou concursos públicos. Atuaram avaliando filmes destinados à exibição pública em todo o Brasil, e, mais tarde, à programação televisiva. Constituída como um órgão burocrático e impessoal – que nem sempre atuou a partir de uma regulamentação clara e conhecida –, a censura agiu sujeitando os cineastas e suas produções a um crivo severo, que, muitas vezes, inviabilizava a carreira do filme.

Neste movimento de caráter paternalista, responsável por vetos, cortes, mutilações, proibição e liberação das obras cinematográficas, o Estado se arvorava ao direito de julgar o cinema a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional pronto a proteger o público “frágil” e “vulnerável” aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas.

Ao estabelecer contato com processos de censura, é importante não avaliar com menosprezo as ponderações dos censores, pois que essas apreciações são responsáveis por reforçar uma falsa ideia de que o órgão operava a partir de uma organização burra ou despreparada. Faz-se necessário olhar com acuidade o processo destrutivo de repressão às liberdades individuais, de manipulação de informações e restrição do direito à livre expressão. O Serviço de Censura é um dos órgãos de repressão mais eficientes do regime, e seguramente uma importante coluna de sustentação da Ditadura Militar.

É difícil definir os padrões de julgamento dessa instituição e o que ela esperava de seus funcionários. O processo seletivo por onde passaram os aprovados a técnicos de censura pode nos dar uma pista. 1.586 candidatos foram aprovados dentre 25.500 concorrentes, dispostos a ingressar no Departamento da Polícia Federal entre 1975-77 (fase da abertura política). Dos 1.586, saíram 57 como técnicos de censura, a serem submetidos a avaliações de personalidade. As avaliações consideraram 29 dos selecionados como impossibilitados de exercer o cargo por não terem respondido satisfatoriamente perguntas como “Você moraria num chiqueiro e se sentiria feliz?” ou “Você tem medo de aranha?” – provavelmente tendo como referência filmes de terror produzidos por José Mojica na Boca¹⁴ – e, ainda, “Já teve alguma experiência sexual que a sociedade condena?”¹⁵.

¹⁴ Na cidade de São Paulo do início dos anos 1970 se constituiu um verdadeiro ciclo de produções cinematográficas saídas da região central da cidade, conhecida como “Boca do Lixo”. Muitas produções saíam do bairro da Luz, das degradadas ruas do Triunfo e Vitória. Lugar que historicamente se mostrou à margem da rica metrópole, conhecido como reduto de prostituição e dependência química, e que nos anos 1950 havia preenchido longamente páginas policiais. Nesse ambiente boêmio e intenso se instalaram estúdios e produtoras de comédias eróticas e do chamado cinema marginal.

¹⁵ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999. p. 186.

Ora, sabemos que as experiências sexuais que a “sociedade” condena são muitas vezes o recheio e o atrativo dos filmes de pornochanchada. Ainda que um público se dirigisse aos cinemas para ver na pornochanchada a reprodução de seus preconceitos e comportamentos típicos de uma cultura católica, machista e conservadora, era nela também onde se podia ver a representação da mulher como indivíduo sexualmente emancipado, do homossexual (ainda que marginalizado) dentro da dinâmica das relações sociais e sexuais, das instituições religiosas e familiares abaladas pelas questões ali expostas, etc, sendo apresentadas como problemáticas de fundo sexual, mas que em muito o ultrapassam.

A escolha pelo aplauso ou repugnância carrega em si marcas de um lugar social. Os discursos em torno da produção cultural no intuito de classificá-la como mais ou menos adequada revelam o curso de determinados projetos de sociedade. Não por acaso o gênero mobilizou a atuação de organizações religiosas, que não se furtaram do direito de comunicar sua indignação frente às autoridades. Dizia um documento divulgado pelo Movimento Mineiro por um Mundo Cristão:

A corrupção no cinema, fazendo parte de um plano organizado para diluir a civilização cristã em seus valores essenciais, como a família, ameaça a sociedade e o próprio Estado, na sua estabilidade, e o próprio regime e o próprio Estado, com essa generalizada subversão de valores, não podem ser tragados por essa avalanche da anarquia moral?¹⁶

O teor contido na afirmativa é emblemático, constrói-se em torno de uma ideia de conspiração, dando a tais filmes um caráter ameaçador. As comédias eróticas seriam fruto de um projeto que visa a desfazer a sociedade cristã, ameaçando a ordem política e o Estado, o que também coloca em evidência uma ideia de associação entre os valores religiosos tradicionais e o Regime Militar. Essas entidades esperam da Censura uma atitude: coibir o aparecimento desses filmes nas pudicas salas de cinema brasileiras. Para isso, mandam correspondências diretas a autoridades muitas vezes num certo tom de cobrança, de requisição.

Mesmo quando o filme conseguia a autorização para exibição nas salas de cinema, não significava que o processo de censura havia terminado. Dentro dessa dinâmica, não havia qualquer garantia de estabilidade, ao menos no que dependesse da classe dominante, para a carreira comercial da fita. Tendo em vista a exibição de *Ainda agarro essa vizinha* nos bairros

¹⁶ Apud. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999, p. 171.

de São Paulo, a Confederação das Famílias Cristãs manda correspondência direta ao Presidente da República Ernesto Geisel solicitando a revogação do certificado de censura:

É lamentável que espetáculos cinematográficos de tão baixo nível moral obtenham aprovação do Serviço de Censura. Películas dessa classe poderiam, no máximo, ser toleradas para exibição nas zonas urbanas do chamado ‘basfond’, onde o humorismo grosseiro e abjeto encontra público adequado.
[...] Com agradecimentos pelas providências que, por certo, serão adotadas, apresentamos a Vossa Excelência as mais respeitosas saudações.¹⁷

Em seu parecer pela não liberação do filme, o censor Roberto Antônio Coutinho discorreu o seguinte trecho, evidenciando não só uma percepção bastante aproximada do conservadorismo militante do período, como também alinhada aos incômodos desse moralismo religioso:

A promiscuidade, depravação e imoralidade dos habitantes do prédio transforma o local num verdadeiro meretrício, em pleno centro da cidade. A balbúrdia e as confusões criadas nos apartamentos e nos corredores são salientadas em todo o desenvolvimento do filme, assim como: homens e mulheres correndo semi-nus; homossexual desmunhecando; pessoas estranhas alugando quartos para atos libidinosos.
[...] Por outro lado, a linguagem pornográfica usada, as frequentes cenas de cama, de sexo, nudismo, o desrespeito à religião, homossexualismo aparente, ofendem diretamente as tradições morais, sociais e religiosas do nosso público espectador.¹⁸

O filme aborda as histórias de moradores de um prédio de classe média que, dentro da sua condição social, estabelecem relações de solidariedade e, claro, num clima de desinibição e naturalismo característico das comédias eróticas. Após passar por reexame, o filme foi liberado pela Censura, que definiu uma longa lista de cortes. Considerou-se que expressões e ditos locais presentes no filme, “embora algumas vezes obscenos e mesmo imorais, é um retrato daquela gente”.

Dentro da pluralidade de vozes envolvidas dentro do processo de censura é possível perceber que, encontrando uma maneira de integrar-se, de encontrar uma unidade, o departamento consegue estabelecer em si um senso de direção. Se pode haver um consenso em relação à perspectiva da Censura, ele não reside tão somente na condenação de atitudes

¹⁷ Carta da Confederação das Famílias Cristãs criticando a liberação do filme. 11/09/1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

¹⁸ Parecer nº 15762/74 – cinema / trailer. 29/05/1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

proibidas ou censuradas fora das telas, mas também na representação de práticas habituais e cotidianas consideradas impróprias.

Historicamente, a Censura construiu um discurso de proteção da infância e da juventude, ao mesmo tempo em que apontou a falta de discernimento do público adulto na interação com as obras. Daí sua vulnerabilidade e a necessidade de discipliná-los, sempre favorecendo certas relações de poder em determinada conjuntura histórica. Interpondo-se entre as obras e o espectador, com o propósito de evitar e mitigar supostos efeitos danosos, a Censura adotou, muitas vezes, uma perspectiva obscurantista, que julgou desde comportamentos sexuais “desviantes”, que poderiam corromper a juventude, até filmes com potencial de subversão política, capazes de desestabilizar valores e o próprio regime.

Além da censura moral, os órgãos estatais atuavam também sobre a ordem social (ao proibir o debate sobre luta de classes), étnica (ao vetar temas ligados ao racismo), de caráter político (ao acusar as obras de subversivas e de alto risco à segurança pública, além de proibir a crítica às autoridades constituídas), e de ordem religiosa (ao vetar referências à Igreja e ao condenar uma imoralidade atentatória aos valores cristãos) em centenas de filmes e outras produções simbólicas durante o longo período em que atuou, seja democrático, seja ditatorial. Sua atuação se impõe sobre todas as produções incluídas dentro do grande circuito cinematográfico.

A portaria de 20 de junho de 1973 retirou de cartaz oito títulos estrangeiros (*A rebelde*, *Sacco e Vanzetti*, *Mimi*, *o metalúrgico*, *Queimada*, *Sopro no coração*, *Cama com música*, *A aventura é uma aventura* e *A classe operária vai ao paraíso*) e dois títulos nacionais: *Toda nudez será castigada* e *Os garotos virgens de Ipanema*. A pornochanchada, ainda que não seja o foco central da lista de interdições, despertava a antipatia de setores do campo político.

O sincronismo não parece vago. Nesse mesmo mês vários deputados discursavam na Câmara, em Brasília, expressando sua preocupação com os efeitos destrutivos do erotismo no cinema, proclamando mais uma vez o desejo pela interferência dos órgãos estatais competentes. Discursando em torno da afronta sentida na companhia de sua esposa, o deputado da Arena paulista Cantídio Sampaio divulga sua ofensa:

Srs. Deputados, foi um insulto em palavras, gestos, em cenas indecorosas. Se é isso que queremos para nossos filhos, para a nossa sociedade, então é melhor fechar o Brasil para o almoço e não abrir para o jantar. Há muita diferença entre leitura de um livro feita por uma pessoa e ser surpreendido pela revolta de uma pessoa da família que nos merece respeito. Já aconteceu muitas vezes, assistindo fitas desta natureza,

não ter sequer cara para olhar a minha senhora que estava ao meu lado, tomar-lhe a mão e retirar-me do cinema. Não é isso que queremos.¹⁹

Nas paredes da Censura parecem ecoar vozes de diferentes espectros. Apesar de pertencerem a diferentes naturezas, os textos veiculados na imprensa, os discursos políticos conservadores e as correspondências de associações religiosas inflamadas pela ortodoxia, dimensionam na sua atuação a existência de um nível de permeabilidade dos censores as pressões sociais advindas desses grupos da sociedade civil.

Depois de junho, a comédia *Os garotos virgens de Ipanema* ficou inserida num emaranhado jurídico de reexames e pedidos de recurso negados. O desespero de seus produtores os levou a apresentar um novo recurso em setembro propondo 26 cortes em seu próprio filme e a substituição do título para *Os garotos de Ipanema* (excluindo o termo “virgens” e, portanto, a conotação erótica). Durante um único mês em que esteve dentro das salas exibidoras com a posse do certificado, o filme conseguiu atrair um público de mais de meio milhão de espectadores, o que evidenciou o quanto a Servicine dependia economicamente da liberação do material.

Na perspectiva do Estado, o cinema deveria apresentar uma visão conveniente do país, do povo, de seus costumes e do sistema político, oferecer uma experiência estética construída em torno de uma visão idealizada da sociedade. Enquanto obra de poderosa penetração popular, não deve ser estimulada a conceber aspectos identificáveis e inconvenientes, mas representar aquilo que, de forma ideal, a sociedade deveria ser. O produto cinematográfico, a partir dessa definição, seria meramente um objeto de cunho educacional, um instrumento desenvolvedor de civilidade. Concluindo seu parecer, a censora Geralda de Macedo Coelho opina pela não liberação do filme:

Comédia picante e maliciosa que mostra a despreocupação dos pais pelos problemas reais dos filhos, na figura da mãe que apenas vive para sua aparência física luxuosa, e na do pai, que apesar de sentir que o filho necessita de ajuda, não o orienta.²⁰

Demonstrando seu desagrado com o modelo de família representado no filme, a Censura corta aquilo que considera indesejável. Ao representar as relações de sujeitos alheios a um modelo familiar ideal, distantes de um “modelo convencional”, o filme passa a ser considerado

¹⁹Apud. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999, p. 172.

²⁰ Parecer nº 4944/73 - cinema. 17/07/1973. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

irregular, no sentido de que não pode ser regulado com cortes ou alterações, o defeito é apontado para o caráter do filme como um todo. Ao apresentar um modelo de família não desejável, a película é julgada pela Censura como um produto de mensagem negativa, justamente por fugir do exemplar e não fazer uso de um final que corrija essa condição. A narrativa contida no filme é considerada demasiadamente afastada da virtude particular do cinema, a de propagar mensagens edificantes, e, por isso, sua reprodução nas telas está vetada.

Ao contrário do que diz o senso comum, a Censura não foi conivente com as “peculiaridades” da pornochanchada. O que se verifica é que a oposição do órgão estatal não se dirigia propriamente ao conteúdo ideológico inerente às representações expostas em tais filmes. A essência do incômodo residia fundamentalmente na prática de realçar comportamentos que deveriam, segundo os padrões morais instituídos, ser mantidos fora de cena.

O movimento e repercussão desses filmes dá aos avaliadores uma certa familiaridade. “Trata-se de uma típica pornochanchada”, afirmava a censora Yêda Lucia Netto. Dizia outro censor ter abordado uma “película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos acostumados a presenciar em termos de pornochanchada”. A censora considerou importante concluir o seu parecer declarando que o filme *Histórias que nossas babás não contavam* “trata-se de mais uma pornochanchada, com os elementos próprios do gênero, cujo objetivo é oferecer ao público um espetáculo erótico”. Parece ser a mesma motivação de José Onofre Ribeiro, quando inicia seu texto de conclusão afirmando ter analisado *Ainda agarro essa vizinha* como “mais uma comédia erótica produzida pelo cinema nacional”²¹.

Percebe-se que o filme não está inserido numa estrutura de análise que considera somente os atributos estéticos e artísticos de uma obra individual, particular. A Censura classifica a obra de acordo com seu relativo campo de influência. Dessa forma, o filme não é julgado individualmente, mas associado a um conjunto de produções no qual pode ser inserido. Um filme de Glauber Rocha não pode ser olhado como apenas mais um filme dentre tantos outros no gabinete. A expressa associação a determinadas “correntes cinematográficas” subsidia previamente o censor a encontrar suas balizas para formulação do parecer (ainda que não houvesse grande preocupação em construir sólidos argumentos para apontar defeitos em

²¹ Parecer 15763/74–cinema/trailer. 30/05/1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. (Acesso em 26 de março de 2017).

filmes). No entanto, é correto afirmar que na sua atividade interessa rotular e categorizar tanto as produções autorais, quanto as mais ligadas ao cinema industrial.

O aspecto erótico foi abordado por censores como demasiado mal educado, o que contribuiu para que o foco estivesse muito mais em reduzir “exageros” do que problematizar significados nas tramas. Nessa perspectiva, a pornochanchada é vista como um espetáculo pobre.

Pode ser considerado como um filme que fica dentro do cinema quando termina. O espectador dificilmente levará qualquer carga emocional e indução quando sair do cinema, mormente se esse público for adulto, porque a intenção de divertir foi atingida.²²

O certificado de autorização era expedido pela Censura não como um atestado de qualidade artística, mas precisamente o contrário. Por trás dos argumentos favoráveis à liberação das pornochanchadas, encontra-se camuflado o projeto que a Censura tem para o cinema e a produção cultural como um todo.

Impondo uma visão reduzida e amortizada em relação aos filmes, a Censura também faz uso da tarja colocada sobre as pornochanchadas. Baixo custo, estúdios marginalizados, insinuações eróticas de corpos femininos, o título apelativo, a repercussão nos meios de comunicação envolvem a pornochanchada numa capa. O estereótipo em torno do gênero fornece à Censura uma concepção quase monotemática sobre os filmes. Por menosprezar o público e os filmes, ela acaba então regulando principalmente os excessos de erotismo, “humorismo grotesco e debochado”.

Reduzindo o tempo em que aparece o bico do seio da atriz, cortando determinada expressão ou gesto, a Censura consente que o mercado seja preenchido pelas pornochanchadas devido à suposta “falta de perigo” e incitação ao pensamento nas suas histórias. “Mensagem negativa, mas não indutiva”, dizia o diretor do Departamento de Polícia Federal.

Como argumentação favorável, a Censura autoriza a liberação do filme a partir de uma presumida ausência de função reflexiva. Recebe o certificado aquela que, em tese, se apresenta como uma história sem desdobramentos para a vida social, que se encerra na sala de exibição. A Censura certifica aquilo que considera um espetáculo vazio.

²² Parecer nº 15763/74 –cinema - trailer. 30/05/1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 13 de fevereiro de 2016).

E apenas uma comédia com vários aspectos negativos, porém onde predomina o amor de dois jovens. O espetáculo não transmite nenhuma mensagem e não tem nenhum valor educativo. A impressão final termina no cinema, como a própria comédia.²³

A batalha moral que empurrou a pornochanchada para o centro de um campo de ataques se constituiu por meio de uma rede articulada de grupos conservadores, inseridos em espaços privilegiados de exercício de poder. Na correlação entre a gestão pública, os meios de comunicação e círculos sociais representativos, se encadeiam significações distintas e projetos de sociedade.

Considerações finais

As pornochanchadas reverberaram o entusiasmo de grandes plateias e o conservadorismo das classes dominantes a ponto dessas se sentirem provocadas e diretamente atingidas. A Censura se apresenta como um filtro, sobretudo moral, para a sociedade, que a deseja e considera de grande relevância seu papel normativo e mitigador dos supostos efeitos deletérios dos filmes sobre o público incauto. Espécie de órgão secretor que retém o obsceno, escoando o que restaria de decência e pudor em defesa dos “valores nacionais”. Funcionários públicos instruídos para mutilar e proibir as obras, são eles, sem dúvida, o reflexo de um lugar social do qual pertencem, de uma sociedade autoritária, paternalista e de crescente obscurantismo.

Censurar não é uma prática exercida apenas pelos órgãos do poder oficial. Como vimos, a sociedade civil e a imprensa desempenharam importante papel. A ideia de impor princípios está profundamente ligada a um sentimento de ofensa e ameaça, e é uma coluna de sustentação desse anseio de delimitar espaços. Logo, censurar é um ato fundamentalmente político, uma vez que se manifesta pelo esforço constante em suprimir a liberdade de expressão, estabelecer um padrão e eliminar os desajustes comprometedores a um projeto político dominante.

Referências bibliográficas

Livros

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: Cinema e classes populares*. São Paulo: Unicamp, 2006.
BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

²³ Parecer nº 15764/74 - cinema / trailer. 30/05/1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 13 de fevereiro de 2016).

- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2003.
- CAPUZZO, Heitor (org.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica São Paulo, n. 35, dez. 2007.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- LAMAS, Caio Túlio Padula. *Boca do lixo: Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a Ditadura Militar (1964-1985)*. Dissertação de Mestrado, defesa: 30 de setembro de 2013. ECA – USP. São Paulo, 2013.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SIMÕES, Inimá. *Aspectos do cinema erótico paulista*. Dissertação de Mestrado, ECA – USP. São Paulo, 1984.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: A censura cinematográfica*. São Paulo: Senac, 2012.

Periódicos

- ANDRADE, Valério de. “Crítica – O Bordel”. O Globo, sem data. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- ANTONIO, Luís (1973). Rio de Janeiro - RJ. “Como é boa nossa empregada (e péssimo o nosso cinema)” Diário de Notícias, 01 de junho. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- BITTENCOURT, Renato. “A viúva virgem – golpe baixo”. O Globo, 22 de abril de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- MACIEL FILHO, Godofredo. “Sonhos denegridos”. Jornal do Brasil, 07 de fevereiro de 1980. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- MONTEIRO, José Carlos. “Café na cama – requentado”. O Globo, 24 de abril de 1974. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- REIS JÚNIOR, Antonio; LAMAS, Caio Túlio Padula. *A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os garotos virgens de Ipanema*. Revista de comunicação Midiática – UNESP. Vol. 8, Nº 1: jan./abr. 2013.
- SILVA, Alberto. “Crítica – A viúva virgem”. Correio da Manhã, 22 de junho de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).
- “Alta Prioridade”. Luta Democrática – Rio de Janeiro/RJ. 03 de março de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).

“Festival da estupidez paulista”. Tribuna da Imprensa, sem assinatura. 20 de março de 1979. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> (Acesso em 01 de novembro de 2016).