UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MAILSON VIEIRA DE OLIVEIRA

**Pornochanchada:
Crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970**

São Paulo

2020

MAILSON VIEIRA DE OLIVEIRA

**Pornochanchada:
Crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 08 de julho de 2020. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Oliveira, Mailson Vieira de

Pornochanchada: crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970 /
Mailson Vieira de Oliveira ; orientador, Rogério Monteiro de Siqueira. –
2020

155 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Cinema - Brasil - Década de 70. 2. Pornochanchada. 3.
História que nossas babás não contavam (Filme) - Análise. 4.
Censura - Brasil. 5. Exibição de filmes. I. Siqueira, Rogério
Monteiro de, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 791.430981

Nome: OLIVEIRA, Mailson Vieira

Título: Pornochanchada: Crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Aprovado em: 08 /07 /2020

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Rogério Monteiro de Siqueira	Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Marcos Francisco Napolitano de Eugênio	Instituição:	FFLCH-USP
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão	Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Antonio Reis Junior	Instituição:	CUFSA
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

AGRADECIMENTOS

Fica aqui o registro de um nordestino aluno de escola pública, cuja principal aposta na vida foi estudar até descobrir aonde chegaria.

À minha mãe Adriana Vieira, pelo apoio imensurável.

Aos meus amigos Lucélia Lopes, Marina Rosmaninho, Paulo Cagni, Patrícia Domingues, Ligia Seraphim, Daniel Lourenço, Gilberto Costa e Juliana Maria por todas as vezes que praticamos a arte do encontro e que cederam espaço para escoar meus pensamentos em tantos assuntos, inclusive este.

Aos meus professores de graduação que me deram propriedade para descobrir o meu caminho e que acreditaram em mim, principalmente Gilberto Lopes Teixeira e Antonio Reis Junior.

Ao meu orientador Rogério Monteiro de Siqueira, pela oportunidade, mas principalmente pela leveza e perspicácia como conduziu todo esse processo. Grato também aos professores Marcos Napolitano e Sandra Reimão que com muita cordialidade contribuíram com preciosas orientações no momento de minha qualificação.

RESUMO

OLIVEIRA, Mailson Vieira de. **Pornochanchada**: crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970. 2020. 155 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Versão corrigida.

Este trabalho tem por objeto a pornochanchada ao longo dos anos 1970. Nele, procura-se descrever as condições de seu aparecimento e da sua conformação como gênero fílmico. Para tanto, estudou-se, sobretudo em São Paulo, o circuito de sua produção, exibição e recepção tendo como fontes testemunhos de época, material de propaganda como cartazes e releases, anúncios e críticas publicadas em jornais, reações de seu público e de censores que constam em pareceres de então. Assim, pretende-se compreender como a pornochanchada foi construída como categoria de percepção, a partir dos olhares de diversos atores sociais inseridos nesse campo, bem como entender como seu conceito se instrumentalizou no âmbito da crítica, convertendo-se em estratégia de distinção cultural. Ao final, como estudo de caso, analisou-se o filme *História que nossas babás não contavam*, de 1979, produzido por Aníbal Massaini Neto e dirigido por Oswaldo de Oliveira.

Palavras-chave: Pornochanchada. Crítica. Cinema brasileiro. Censura. Salas de cinema.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Mailson Vieira de. **Pornochanchada:** criticism, gender and cultural distinction in the 1970s. 2020. 155 p. Dissertation (Master in Philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2020. Corrected version.

This work has the object of pornochanchada throughout the 1970s. It seeks to describe the conditions of its appearance and its conformation as a film genre. To this end, it was studied, especially in São Paulo, the circuit of its production, exhibition and reception having as sources testimonies of the time, advertising material such as posters and releases, advertisements and criticisms published in newspapers, reactions from its audience and censors that appear in opinions of that time. Thus, it is intended to understand how pornochanchada was constructed as a category of perception, from the views of various social actors in this field, as well as to understand how its concept became instrumental in the scope of criticism, becoming a strategy of cultural distinction. In the end, as a case study, we analyzed the film *Histórias que nossas babás não contavam*, from 1979, produced by Aníbal Massaini Neto and directed by Oswaldo de Oliveira.

Keywords: Pornochanchada. Criticism. Brazilian cinema. Censorship. Movie theaters.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Carta ao Ministro da Justiça condenando filmes nacionais– 02/09/1974	21
Imagem 2 – Cartaz publicitário de <i>O Roubo das calcinhas</i> (1975).....	23
Imagem 3 – Cartaz italiano de <i>Adultério all italiana</i> (1967)... ..	25
Imagem 4 – Cartaz italiano de <i>La matriarca</i> (1968)	25
Imagem 5 – Encarte publicitário de <i>O mando é das mulheres</i> (1968)	25
Imagem 6 – Cartaz mexicano de <i>Masajistas de senhoras</i> (1973)	28
Imagem 7 – Cartaz argentino de <i>Los doctores las prefieren desnudas</i> (1973)	28
Imagem 8 – Anúncio publicitário de <i>Boneca Eróticas</i> (1970)... ..	29
Imagem 9 – Cartaz francês de <i>Le grand cérémonial</i> (1969)... ..	29
Imagem 10 – Encarte da distribuidora Cinedistri para <i>Ainda agarro essa vizinha</i> (1974).....	31
Imagem 11 – Encarte da distribuidora Cinedistri para <i>O bordel-Noites proibidas</i> (1980).....	31
Imagem 12 – Cartaz publicitário de <i>Lua de Mel & Amendoim</i> (1971)	33
Imagem 13 – Cartaz publicitário de <i>Jardim das espumas</i> (1970)	35
Imagem 14 – Cartaz publicitário de <i>O anjo caiu</i> (1970).....	35
Imagem 15 – Cartaz publicitário de <i>Como é boa nossa empregada</i> (1973)	36
Imagem 16 – Cartaz publicitário de <i>A infidelidade ao alcance de todos</i> (1972)	36
Imagem 17 – Cartaz publicitário de <i>A super fêmea</i> (1973).....	38
Imagem 18 – Cartaz publicitário de <i>Os homens que eu tive</i> (1973).....	38
Imagem 19 – Cartaz publicitário de <i>Snuff-Vítimas do Prazer</i> (1977)	38
Imagem 20 – Cartaz publicitário de <i>A viúva virgem</i> (1972).....	39
Imagem 21 – Cartaz publicitário de <i>Café na Cama</i> (1973).....	39
Imagem 22– Cartaz publicitário de <i>Os garotos virgens de Ipanema</i> (1973).....	39
Imagem 23– Cartaz publicitário de <i>Os mansos</i> (1976)	39
Imagem 24– Fachada do Cine Marrocos (1983)	59
Imagem 25– Alvará de construção do Cine Marrocos (1946)... ..	59
Imagem 26– Programação diária de cinemas da Folha de São Paulo (1973).....	70
Imagem 27– Auto de conclusão de obra no Cine Ipiranga (1978).....	73
Imagem 28 – Mapa de salas de cinema em São Paulo entre 1960 e 1969... ..	76

Imagem 29 – Mapa de salas de cinema em São Paulo entre 1970 e 1979 ...	77
Imagem 30 – Observadores diante de propaganda do filme <i>Snuff: Vítimas do prazer</i> (1977).....	104
Imagem 31 – Anúncio publicitário de <i>Escola penal de meninas violentadas</i> (1977)	106
Imagem 32 – Cartaz publicitário de <i>Tubarão</i> (1975)	111
Imagem 33 – Cartaz publicitário de <i>Bacalhau</i> (1976)	111
Imagem 34 – Anúncio publicitário de <i>Giselle</i> (1979)	117
Imagem 35 – Anúncio publicitário de <i>Histórias que nossas babás não contavam</i> (1979)	130
Imagem 36 – Bolsa de Cinema – Publicação do jornal Folha de São Paulo com resultados de votação popular (1979)	131
Imagem 37– Encarte para publicidade de <i>Histórias que nossas babás não contavam</i> (1979).....	132
Imagem 38– Cartaz publicitário de <i>Histórias que nossas babás não contavam</i> (1979)	132
Imagem 39– Cartaz publicitário de <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (1937)	134

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Filmes mais assistidos no Brasil em 1974	46
Tabela 2 – Relação entre aumento da oferta de lugares e público em São Paulo.	63
Tabela 3 – Número de salas de cinema na cidade de São Paulo 1970-1980.....	74
Tabela 4 – Arrecadação de bilheteria 1971-1975	78
Tabela 5 – Cinemas que exibiram filmes nacionais de caráter erótico 1970-1980	83
Tabela 6 – Filmes nacionais produzidos (1963-1983).....	99

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Menções ao termo pornochanchada no jornal Folha de São Paulo (1973-1985)	17
Gráfico 2 – Menções ao termo pornochanchada no jornal O Estado de São Paulo (1970-1979)	18
Gráfico 3 – Número de salas em São Paulo (1970-1980)... ..	75
Gráfico 4 – Cinemas com filmes eróticos em São Paulo (1970-1980)	84
Gráfico 5 – Número de salas em São Paulo por região (1970-1980).....	85
Gráfico 6 – Salas que exibiam filme nacional erótico por região (1970-1980)	85
Gráfico 7 – Comparação do número total de salas com as que exibiam filme nacional erótico (1970-1980)	95
Gráfico 8 – Número de salas que exibiram o filme <i>Histórias que nossas babás não contavam</i> , por região.	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 CRÍTICA, PROPAGANDA E CENSURA NA CONFORMAÇÃO DO GÊNERO PORNOCHANCHADA	12
1.1 O problema do gênero	13
1.2 Da chanchada para a pornochanchada	14
1.3 O erótico como fenômeno global	23
1.4 Representações visuais da pornochanchada	30
1.5 Lugares de leitura: diretores, público e Censura	42
2 A PORNOCHANCHADA EM SÃO PAULO: CIRCUITO EXIBIDOR E ESTRATÉGIAS DE MERCADO	53
2.1 O cinema como artigo de luxo: Um panorama histórico antes dos anos 1970	54
2.2 Geografia dos cinemas na cidade de São Paulo	62
2.3 Políticas estatais: Filmes de arte ou populares? Nacionais ou estrangeiros?	87
2.4 Estratégias de mercado: Quando o exibidor virou sócio	99
3 HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM: O USO DA PARÓDIA	108
3.1 Histórias que nossas babás não contavam: Um breve histórico	113
3.2 À época do lançamento do filme	116
3.3 Sinopse	123
3.4 Discursos críticos da Censura	124
3.5 Circuito e exibição	128
3.6 A recepção nos jornais e seu público	136
3.7 Relendo o filme a partir do conto Branca de Neve e os sete anões	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

“O cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma seria uma limitação extrema.”

ROSENFELD, Anatol. 2002, P. 33

“O cinema não sério é uma excelente matéria prima para reflexões de ordem cultural”

SALLES GOMES, Paulo Emilio. 1975, P. 72¹

“O visível é sintoma o invisível, e todo objeto, toda imagem, significam mais do que a aparência e podem conduzir à circunscrição de um inconsciente coletivo, uma cosmovisão, um espírito da época.”

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. 2012, p. 245

O cinema ocupa um importante espaço nas práticas culturais do homem contemporâneo. Como veículo, transmite valores e visualidades que potencialmente pode conduzir a imaginários sociais, como também pode ser objeto da expressão criativa de diferentes imaginários. Como produto é atravessado pelas estruturas econômicas e materiais que lhe dão forma e notoriedade. Este trabalho tem como objetivo investigar as dinâmicas de produção de sentidos atribuídos a um filão de produção cinematográfica brasileira localizado, sobretudo, em São Paulo na década de 1970, que se caracterizou pela junção entre humor e erotismo, e que por vezes se convencionou chamar de “porno chanchada”.

Esse cinema erótico brasileiro esteve inserido num contexto cinematográfico amplo, inevitavelmente cercado por outras produções que lhe fizeram concorrência, ainda assim, tais produções alcançaram repercussão sem precedentes. Uma rede de abordagens críticas e sujeitos forjaram significados para o que viria ser conhecido como porno chanchada, e que, além disso, construíram comparações e práticas de diferenciação nesse processo. A partir da análise de discursos que fizeram uso de tal jargão - como os críticos de jornal, a censura estatal, o público de cinema paulistano, o desenhista dos cartazes, os roteiristas, os produtores - entendendo-os

¹ O estudioso”. *Veja*, São Paulo, n. 355, 25 jun. 1975. p. 72

como vestígios da construção e recepção de tais filmes, procuro esmiuçar como a pornochanchada foi construída como um gênero por diferentes instâncias de recepção, bem como quais fatores contribuíram para essa formação. Investigar os principais fundamentos inseridos nesses processos de distinção que se manifestaram no vocabulário cultural quando se tratou de pornochanchada é a alçada do primeiro capítulo.

Nele, vamos refletir sobre os critérios que orbitam a elaboração de um gênero cinematográfico e como a sua definição depende de uma série de recepções críticas em movimento. As heranças de um cinema popular brasileiro se mostraram importantes precedentes nessa dinâmica, seja pela associação com a chanchada carioca, relacionada a um humor chulo e mal cuidado, seja pelo Cinema Novo, que se colocava como antítese ao cinema de mercado e foi frequentemente associado ao panteão artístico, o que seria o contrário da pornochanchada. A força do cinema internacional, sobretudo da estética do cinema italiano, denuncia que os temas eróticos eram uma espécie de tendência na indústria de cinema mundial, algo que se potencializava a partir do final dos anos 1960. As pornochanchadas manifestam a utilização de diversos códigos visuais característicos e muitas vezes semelhantes a tais produções, replicadas a seu modo aqui. Dessa forma, convém também investigar quais elementos de distinção contribuíram para sua identificação como um gênero nacional e sua composição enquanto repertório cultural.

Veremos que muitas vezes a evocação do termo pornochanchada estava carregada de conceitos e imagens previamente cristalizadas, tanto da crítica, quanto da Censura e de determinados públicos. O uso da expressão aparece muitas vezes incorporado no íterim dessa narrativa histórica, não como uma aceitação acrítica do rótulo, mas sempre com o intuito de problematizá-lo, desconstruir seus fundamentos ou ao menos entender a estratégia discursiva dos agentes no momento de sua produção crítica.

Fez-se necessário esmiuçar as relações de poder na produção de significados em relação a esses filmes. Desconstruir o campo onde tanto o produto cultural discriminado quanto seus discriminadores se atravessam produzem efeitos e subjetividades. Imersos nessa cultura em constante deslocamento, os agentes históricos deixam seus rastros por meio de discursos e por vezes se mobilizaram no sentido de transformar padrões morais e estéticos em crítica, criando referenciais

fundamentais para a identificação de uma pornochanchada. É nesse lugar onde ela é criada.

Com um levantamento sobre as principais imagens evocadas por agentes críticos quando trataram dessas produções será possível desconstruir a detração simbólica do gênero nas esferas da imprensa, Censura Federal e instituições civis que, em variados contextos contribuíram para a construção de um rótulo sobre as produções da Boca do Lixo paulista. Dessa forma, será possível explorar como as representações do objeto cultural são historicamente construídas a partir dos discursos que criam sentidos e significados, de acordo com os interesses e estratégias em jogo num dado tempo e espaço.

A atuação de diferentes instâncias sociais distribuídas na arena social não só trabalhou para educar sensibilidades como também para instituir normas, padrões de leitura, diferenciações. O lugar da pornochanchada nesse cenário de disputas pela esfera do gosto será gestado na complexa trama de poder e linguagem. Por meio da correlação entre a gestão pública, as estratégias de produtores, capital cultural do público, a repercussão nos meios de comunicação e círculos sociais representativos, será possível identificar uma correlação entre significações distintas e disputas culturais em curso. O encadeamento de determinadas imagens e expressões revelará a disputa por significações e visualidades dentro do cinema brasileiro e os principais elementos que contribuíram para o uso do termo pornochanchada como forma de produzir uma tarja para o gênero, uma espécie de categorização no debate cultural.

Para além da crítica, o primeiro capítulo também investiga as recorrências e variações estéticas presentes em diversas produções, sobretudo em cartazes e panfletos publicitários, debruçando também sobre temas recorrentes, as estratégias de penetração no mercado e a relação com o grande público, aspectos que sem dúvida contribuíram para identificação desse conjunto de filmes como parte de um gênero, muitas vezes cumprindo a função de rótulo negativo.

No segundo capítulo, vamos explorar as condições de produção e distribuição desses filmes no mercado, sobretudo nas salas exibidoras da cidade de São Paulo. Para além de investigar as mediações e disputas no âmbito da crítica, se faz necessário também se aprofundar nas condições históricas específicas que tornaram possível a existência de tais filmes, a montagem de um sistema industrial de produção

economicamente rentável, a efetividade de sua exibição pública e as leituras decorrentes em variados contextos.

Sem dúvida, os anos 1970 foram um período desestimulante para produções cinematográficas de viés mais crítico, com a Censura Federal em sua fase mais radical, que podia mutilar ou interditar completamente produções sem apresentar critérios muitos precisos. No entanto, nessa mesma conjuntura uma série de medidas foram lançadas pela Ditadura Militar no sentido de mergulhar definitivamente o Brasil na esfera da indústria cultural. Refletir sobre o papel do Estado e suas políticas de incentivo atrelando-as com as condições do mercado que favoreceram a expansão da indústria cinematográfica brasileira nesse período são a alçada desse segundo bloco.

Vamos retroceder um pouco no tempo para compreender alguns aspectos estruturantes da formação do mercado exibidor na cidade de São Paulo, sua relação com as distribuidoras nacionais e estrangeiras, além das relações estruturadas entre as esferas da produção, distribuição e exibição. Faz-se necessário entender o papel determinante do setor de exibição nesse sistema e suas relações com o cinema brasileiro.

A ideia consiste em descobrir que espaçamentos foram abertos nessas estruturas que favoreceram a viabilização de uma produção cinematográfica em escala industrial no período estudado. Entender como eram distribuídas as salas de cinema e os perfis de seus públicos em determinados territórios e quais foram os efeitos práticos da categorização do gênero na distribuição dessas películas junto às salas exibidoras. O mapeamento das regiões onde eram exibidas as pornochanchadas deve contribuir para entender melhor as configurações do circuito de cinema na década de 1970.

Dessa forma, para além de considerar o papel dos agentes sociais inseridos nas mais variadas esferas de poder e criação, a compreensão de fatores concretos ligados à exibição das comédias e dramas eróticos na cidade ampliará a reflexão sobre as condições estruturais do campo no qual essas produções vieram a se alocar, bem como encontrar elos possíveis entre essas condições e as variadas produções interpretativas.

No terceiro capítulo, intitulado *Histórias que nossas babás não contavam: o uso da paródia*, procuramos mobilizar as estratégias de pesquisa dos dois primeiros capítulos em um estudo de caso, o filme *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), atentando às condições de sua produção e exibição no circuito paulista, bem como as nuances das recepções críticas advindas de diferentes grupos

sociais e interpretativos, tais como os produtores, a crítica cinematográfica e a Censura Federal. Este capítulo também foi dedicado a refletir sobre a importância da paródia na trajetória do cinema brasileiro, encontrando relações entre essa linguagem e as interpretações críticas que tenderam a elaborar distinções binárias, estabelecendo padrões de proximidade ou distanciamento do filme de pornochanchada em relação a produções de referência, como o filme estrangeiro ou de arte, perspectiva que se reforçava ainda mais na paródia.

No que tange à metodologia, a pesquisa foi construída a partir de uma investigação histórica, que apresenta uma variedade considerável de fontes de diferentes categorias, como cartazes de cinema, alvarás de funcionamento de salas exibidoras, catálogos com a programação de salas exibidoras divulgados em jornais, pareceres da Censura Federal, entrevistas com produtores, correspondências de espectadores, textos críticos veiculados na imprensa. O objetivo é analisá-las criticamente, do ponto de vista interno e externo, problematizando-as e relacionando-as umas às outras e com o seu lugar de produção social. No caso dos catálogos de cinemas divulgados em jornal analisamos quantitativamente a presença do cinema erótico na geografia da cidade. No caso das críticas, foi aplicada uma abordagem mais qualitativa das fontes, levando em consideração as particularidades de cada categoria documental. Em alguns momentos executamos análises comparativas de fontes com as de outras produções inseridas em outras categorias, sendo incluídas, sobretudo as de ordem imagética (os cartazes) e fílmica. Fontes pensadas como monumentos a serem desconstruídos para que na sua reconstrução fosse possível evidenciar a mobilização de imagens e referências no discurso utilizando enunciados e imagens tiradas dos próprios textos em análise.

Este trabalho se ancora em muitas questões levantadas por Jean Claude Bernardet em seu ensaio *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, onde o autor chama a atenção para o amplo cenário de condições enfrentadas pelo cinema brasileiro na competição com a presença maciça dos padrões estrangeiros tendo que romper também com as barreiras do mercado e abordando também elementos da estratificação social presentes nas críticas ao cinema nacional. A pesquisa aparece referenciada em muitos momentos por produções historiográficas fundamentais sobre a temática, como os trabalhos de Nuno César Abreu, sobre as estruturas internas da Boca do Lixo e Inimá Simões, fazendo uso de alguns de seus levantamentos sobre as salas de cinema em São Paulo e a atuação da Censura, articulando-os com outras

pesquisas que orbitaram o campo do urbanismo, da legislação cinematográfica, do design, entre outras coisas. Assim, pode colaborar com uma abordagem interdisciplinar, trazendo levantamentos empíricos sobre a circulação de pornochanchadas no mercado e seus efeitos em termos de recepção crítica.

Os discursos presentes em críticas na imprensa, correspondências a autoridades e pareceres da censura podem ser arranjados como histórias encadeadas e enredadas entre si, que se aproximam ou se afastam em relação ao outro na busca por hegemonias estéticas e morais, criando o território onde é gestado o conceito de pornochanchada. Dessa forma o trabalho pretende contribuir para o entendimento sobre os principais agenciamentos e esferas de poder que compuseram a invenção do termo e suas definições entendidas como um dado cultural brasileiro.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA, PROPAGANDA E CENSURA NA CONFORMAÇÃO DO GÊNERO PORNOCHANCHADA

A produção de sentidos atribuídos a uma imagem, um texto, ou um filme se constitui dentro de uma experiência complexa de significações e estratégias discursivas que se dão em um determinado contexto. Um leitor ou espectador de uma produção cultural quer entender a obra e espelha nela esse exercício. Ele cria e faz uso de acervos mentais acumulados, mobiliza referências que educam o seu olhar e contribuem para a elaboração de um gosto. Seus significados e juízos de valor são construídos e reconstruídos na arena social, forjados na trama de interações sociais e culturais que estamos inseridos. Nada está fora desse processo, porque não há fora, não há realidade tangível fora das mediações e embates no âmbito da cultura e linguagem.

A recepção estética não se dá de maneira homogênea aos públicos leitores. Esses, decodificam e interpretam textos de acordo com o seu contexto, sua pretensa identidade e seu capital cultural acumulado. Nesse sentido, o leitor e o crítico não são “livres” nas suas interpretações. Com o objetivo de produzir sentido, lançam mão de estratégias interpretativas. As diferentes respostas desses leitores estão ligadas às condições históricas específicas e às suas posições na arena social.

De acordo com Bourdieu (BOURDIEU, 1996), o espaço de posições sociais se retraduz em um espaço de tomadas de posição pela intermediação de disposições (ou do *habitus*) daquele que se coloca como leitor. Essas disposições não são intrínsecas a um grupo ou agente, estão ligadas às estratégias que lhe cabem em um momento dado, a partir da configuração do espaço social em uma dada situação de oferta de bens e práticas possíveis. O *habitus* é um gerador de práticas distintivas e esquemas classificatórios, que, ao serem percebidos por meio desses arranjos sociais de percepção, tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem.

Dessa forma, existe uma gama de elementos imprescindíveis para uma análise cultural da pornochanchada, que considere um emaranhado de construções de

realidades e de significado em torno do rótulo que a transformou em gênero ou em objeto de distinção no debate cultural.

O problema do gênero

Já há muito tempo tornou-se lugar comum no campo do cinema classificar produções segundo estilos discursivos e estéticos generalizantes como: comédia, terror ou suspense. Classificar o filme como pertencente a uma determinada categoria não é uma escolha fácil. Hoje, é comum vermos em plataformas de streaming, como a Netflix, um mesmo filme sendo indicado em mais de um gênero. O filme *Piratas do Caribe: A maldição do Pérola Negra*, por exemplo, aparece nas categorias “Comédia”, “Ação e aventura” e “Filmes aclamados pela crítica”. As mesmas ambiguidades ocorriam nas antigas videolocadoras, cujos corredores eram separados em sessões organizadas por gênero, muitas vezes seguindo as escolhas dos que ali trabalhavam.

O caso é que não é possível esmiuçar uma escola formal capaz de estabelecer o que seria o uso correto de associação entre um filme e um gênero cinematográfico. Na sua análise sobre a lógica do gênero aplicada ao cinema americano, Edward Buscombe (BUSCOMBE, 2005: 203) é categórico:

“[...] embora o termo gênero seja atualmente empregado na reflexão sobre cinema, não existe muito acordo a respeito do que ele significa, ou mesmo se a expressão tem alguma serventia. Nesse sentido, três tipos de questões podem ser colocadas com alguma utilidade. Primeiro: existem realmente gêneros no cinema? Se for o caso, como podem ser definidos? Segundo: que funções os gêneros exercem? Terceiro: como se originam gêneros específicos, o que os faz surgir? [...]”²

Se por um lado o autor expõe que há a necessidade de sistematização do que seria um gênero cinematográfico, por outro ele parece sugerir que a utilização desses modelos classificatórios pode ser expressão de múltiplas estratégias interpretativas, úteis a cada leitor na experiência social.

²BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema americano*. Trad. Tomás Rosa Bueno. In.: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004, vol. II.

A definição comum do gênero cinematográfico, como resultante de um conjunto de filmes que seguem determinadas normas ou modos de contar uma narrativa não é exata. Por mais que os modelos narrativos existam, podem ser frequentemente quebrados, uma vez que o filme é também uma produção singular, que segue um objetivo particular. Para além disso, o filme insere-se numa teia social de atribuição de sentidos, dialogando com os horizontes de expectativas de sujeitos posicionados no campo (JAUSS, 1994). Nesse sentido, a definição de um gênero no cinema depende muito da abordagem crítica.

O estabelecimento de um gênero artístico é forjado no jogo de negociações culturais. É atravessado pelo contexto histórico, por um público que lhe confere audiência, pela condição de sua distribuição no mercado, avaliações de instâncias de consagração, podendo também abarcar um tipo de linguagem ou de valor que seja recorrente e reconhecível nas produções.

Da chanchada para a pornochanchada

O termo pornochanchada parte de uma definição imprecisa. O prefixo “pornô” é referência a um forte conteúdo erótico, sexual. O limite do que seria meramente erótico daquilo que é pornográfico, se mostra marcado por uma linha tênue bastante ligada à recepção da mensagem e seu funcionamento em um dado tempo e espaço. É sempre necessário contextualizar valores, ideias, normas de conduta em jogo dentro de um grupo social e de um momento histórico para poder compreender o fenômeno de classificação de uma obra como pornográfica. É uma definição cultural e moral, que depende das concepções e estratégias interpretativas daquele que observa ou interage com a obra. A imprecisão do conceito se mostra a serviço de outras noções de categorização do produto, como a de moral/imoral, decente/indecente.

Se o prefixo “pornô” adianta sobre a existência de um conteúdo sexual, o termo “chanchada”, a princípio seria uma alusão às paródias e musicais carnavalescos produzidos pelos estúdios da Atlântida nos anos 1950, e que foram associados a produções de baixa qualidade e também a um gosto ligado às classes populares. O fenômeno das chanchadas produzidas pelos estúdios cariocas, sobretudo Atlântida e Cinédia, também havia alcançado uma notória penetração de mercado. O gênero que vigorou entre as décadas de 1940-50 explicitou o desejo de produtores estabelecerem um cinema brasileiro assentado em bases comerciais. As comédias, paródias e musicais carnavalescos ganharam bilheterias e, assim como as pornochanchadas,

também foram duramente recebidas pela crítica especializada. Algumas dessas características podem ser verificadas 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.

O historiador André Malverdes lembra que o termo chanchada era sinônimo de “porcaria” no espanhol paraguaio (MALVERDES, 2007: 22), aparecendo ainda hoje com a mesma tradução literal na América Latina, segundo o dicionário da Academia Espanhola³. No Dicionário Aurélio, é definido como “1. Peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia. 2. Qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor”⁴. Durante os anos 1970, as chanchadas cariocas ainda eram exibidas na televisão, o que talvez reforçasse a permanência do termo no vocabulário geral, podendo inclusive aparecer como alusão a produções italianas: “chanchada italiana”.

A referência à “chanchada” ainda era utilizada como classificação ou como adjetivo. O crítico de cinema Orlando Fassoni fez uso do termo na sua análise de *Pra quem fica...tchau!* (1970), de Reginaldo Farias:

“O seu retorno com essa comédia não é uma surpresa: ela é tão cuidada quanto a primeira [refere-se a *Os paqueras* (1969)], simples na formulação de seu humor e na criação de situações que vão do grotesco ao tragicômico sem descer ao nível da chanchada ou da grossura.”⁵

Nesse sentido o termo refere-se a um tipo de humor mal cuidado, de nível baixo, grosso. Em outro caso, ao divulgar o filme *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* (1971) para o jornal Folha de São Paulo, objetivando distanciá-la do que definia ser uma chanchada, o diretor J.K. Tanko classificou sua comédia do seguinte modo:

³ Dicionário *Real Academia Española*. Asociación de Academias de la Lengua Española. Informação disponível em: <https://dle.rae.es/chanchada>. Acesso em 13/09/2019.

⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2009. p. 449.

⁵ Folha de São Paulo. “*Pra quem fica...tchau!*”. 29 de janeiro de 1970. Pg: 19.

“Falo da comédia verdadeira, baseada no conflito dos caracteres humanos e não de tipos grotescos envolvidos num jogo de situações onde não existe nenhuma problemática como consequência. Muitos confundem um filme que faz rir com o nome de ‘chanchada’. O meu não está dentro desse gênero.”⁶

Nota-se que, mesmo com um considerável distanciamento em relação ao período de auge das chanchadas, sua carga simbólica permaneceu como repertório para muitos leitores. O termo chanchada tinha um importante peso no vocabulário cultural. Um conceito em movimento, que com frequência, era visto como referência de uma linguagem artística popular, sentido compartilhado e disseminado nos anos 1970.

Com a inserção dos temas eróticos nos projetos cinematográficos realizados por estúdios cariocas e paulistas na entrada dos anos 1970, se manifesta no trabalho das produtoras e também nas instâncias de produção de crítica, uma necessidade de identificar tais filmes a partir de um referencial reconhecível. O Rio de Janeiro teve um curto período de produções desses filmes, sobretudo no início da década. Pode-se considerar que as primeiras novas produções a receber esse destaque se deram no ano de 1969, com os empreendimentos cariocas intitulados *Adultério à brasileira* e *Os paqueras*, embora o termo pornochanchada ainda não fosse usual. Pouco tempo depois o centro majoritário de produção desses filmes calcados em temáticas populares e eróticas, foi transferido para a capital paulistana.

Foi em São Paulo onde se organizou um verdadeiro ciclo de produção e distribuição da pornochanchada localizado na zona central da cidade, lugar onde se concentraram estúdios, profissionais do cinema e aventureiros em busca de oportunidade nos projetos que eram discutidos muitas vezes em bares da região (ABREU, 2006). De lá saiu boa parte das comédias e dramas eróticos produzidos nessa década, e que eram distribuídos rapidamente por São Paulo e para outras regiões do Brasil. Até o fim da década de 1970 a Boca do Lixo já era responsável por cerca de 90% das produções de pornochanchadas, o que representava uma boa parcela da produção cinematográfica nacional (BERTOLLI FILHO, 2016: 24).

É muito provável que o gênero pornochanchada se delineou, junto ao público, cineastas e autoridades, em meados dos anos 1970. Procurando por citações ao verbete

⁶ Folha de São Paulo. “Loteria, um tema aberto à imaginação”. 1 de abril de 1971. Pg: 35

nos jornais da época, encontramos em 1974, um exercício de demarcação do gênero razoavelmente claro. Em crítica ao cinema nacional, o senador Carlos Lindemberg (ARENA-ES) afirma que o momento podia ser caracterizado como uma “passagem da chanchada carnavalesca para a chanchada pornográfica”⁷, uma transição para algo que considerava pior. A declaração ocorreu quando o político discursava sobre um recém acordo de coprodução cinematográfica firmado entre Brasil e Alemanha Ocidental. Lindemberg acreditava que, para além dos benefícios econômicos o acordo seria positivo pela influência do cinema alemão “a nossa subdesenvolvida indústria cinematográfica”.

Um conjunto de críticas permite identificar a criação de um senso de continuidade das chanchadas dos anos 1950 em relação às comédias eróticas que passam a ser o principal filão de produções no início dos anos 1970. A princípio se utilizaram termos como “chanchada erótica” ou “neochanchada”, que foram dando lugar ao rótulo que a consagrou.

Apesar de haver um processo de evolução do erotismo ao longo da década, sobretudo na segunda metade de 1970, a nudez apresentada nos filmes era em geral parcial e os planos, em geral, muito mais insinuativos que explícitos.

Com base em pesquisa no acervo digital do Jornal Folha de São Paulo, notamos que o termo “porno-chanchada” só apareceu pela primeira vez em 1974, com apenas uma menção, evoluindo progressivamente o número de menções pelo menos até 1980.

Gráfico 1: Menções ao termo porno-chanchada no jornal Folha de São Paulo. Fonte: <acervo.folha.com.br> Acesso em 25/05/2019

⁷ Folha de São Paulo. “Senador critica cinema nacional”. 16 de outubro de 1974. Pg: 36

Pode-se dizer que o fenômeno é o mesmo no periódico O Estado de São Paulo:

Gráfico 2: Menções ao termo pornochanchada no jornal Estado de São Paulo. Fonte: Número de menções ao termo pornochanchada no jornal O Estado de São Paulo.

Disponível em <acervo.estadao.com.br> Acesso em 25/05/2019

Em ambos os periódicos notamos a partir de 1974 um processo crescente de utilização do termo “pornochanchada” como categoria no debate sobre cinema, com crescimento exponencial nos anos subsequentes.

Sua alusão a um cinema de baixa qualidade deu ao termo pornochanchada uma conotação pejorativa. Para o crítico Jean Claude Bernardet “a pornochanchada não é um gênero, é um artigo de consumo que visa o lucro, como outro qualquer”, que nessa busca usava o deboche de certos meios sociais, oferecendo um olhar humorado sobre a classe média (BERNARDET, 2009:208). Há pesquisadores que trataram desse filão cinematográfico como um gênero (NAPOLITANO, 2014) (LEITE, 2005) (ALBERTINO DA SILVA, 2008) (NETO, 2002), ou, como no caso de Nuno César Abreu (ABREU, 2006), como um gênero abrangente ou abrigo de gêneros, já que, sobretudo na segunda metade dos anos 1970, passa a incluir além de comédias, dramas, suspenses e subgêneros absolutamente curiosos, como filmes de penitenciária⁸.

A partir de 1975 o termo passa a ser reproduzido nos livros. Um exemplo é a publicação de *Cinema brasileiro: 1975*, uma coletânea de entrevistas com cineastas, onde citações à pornochanchada aparecem intercaladas com o uso de “chanchada erótica”. Em 1975 a pornochanchada era um tipo jovem de categorização no cinema.

⁸ Sobre isso, ver Nuno Cesar Abreu. Boca do Lixo: Cinema e Classes populares. Pg. 85 e 97. O autor aborda a grande quantidade de filmes ambientados em penitenciárias e também em praias, aparecendo como um clima deslocado da vida cotidiana e, por isso, estimularia a representação de algo libertário e erótico.

Ainda assim corrente em periódicos como a revista *Veja*, quando em junho de 1974 publicou uma crítica de *As delícias da vida* discorrendo sobre a vivacidade das “pornô-chanchadas” (com hífen) expelidas nas últimas temporadas pelo cinema brasileiro”⁹. Segundo Nascimento (NASCIMENTO, 2015: 95) uso do termo foi tardio na revista especializada *Filme Cultura*, que só recorreu a ele na sua edição de fevereiro de 1978, em um artigo do diretor Carlos Reichenbach. O vocábulo já era amplamente utilizado na imprensa, no entanto questões administrativas deixaram a revista fora de circulação entre 1975 (ascensão do uso do termo) e 1977.

O verificado reconhecimento desse tipo de produção, que encontra seu auge a partir de 1975, coincidiu com o momento de maior expansão da “linha de montagem” instalada na Boca do Lixo, que alcançou momentos de grandes concentrações de capital, diversificando sua produção e apoiando-se como podia no apoio estatal (ABREU, 2006: 77). As produtoras moviam-se bem nesse campo, que combinava uma repressão estatal seletiva das produções culturais, a regulamentação do mercado e o mecenato que viabilizava muitos projetos.

Se considerarmos a possibilidade de articulação de críticas veiculadas na imprensa, pareceres da Censura oficial e documentos de associações civis, entendendo-os como vestígios de recepção, podemos entender a pornochanchada como um conceito em disputa, que aparece em diferentes instâncias sociais. Condicionado às estratégias de diferenciação que os agentes utilizaram ao se referirem a esses filmes, o conceito aparece como instrumento na construção de antagonismos com produções de reconhecimento artístico ou com o cinema estrangeiro. Em outros casos como forma de hierarquização de espetáculos culturais e o público associado a eles. A pornochanchada pode ser ressignificada de acordo com o contexto em que se deu a recepção e a posição do sujeito crítico que faz uso dessa referência no campo social. A cabeleireira e espectadora Odila Parisotto expressou sua opinião para a revista:

“[...]Na minha opinião tem que ter pornochanchada no cinema brasileiro, pois o que agrada a maioria do povo é a pornochanchada. Muitos dizem que não, mas é verdade, na classe B pode se notar ou até fazer um concurso em todo território paulista. Não só em São

⁹ *Veja*, São Paulo, 12 jun. 1974. Cinema, p. 98.

Paulo como nos outros Estados por exemplo em Belo Horizonte, MG, o povo prefere a pornochanchada [...]”¹⁰

Assim foi que o desenhista, identificado como Aliarte, respondeu à pergunta “o que representa a pornochanchada para o cinema brasileiro?” para a Revista Close-Up, associando-a à um público mais popular. Mas às vezes essa perspectiva podia parecer negativa, como transparece a opinião do estudante Henrique Vitantas, também respondendo a indagação da revista:

“[...] A pornochanchada encontra grande público, frequentemente, inculto, mas o que ela transmite para esse público? Sexo, do barato e sem graça. Onde está a Arte Cinematográfica Brasileira? E com esse tipo de filmes aonde chegará? Espero que alguma coisa mude para melhor, é claro.”¹¹

A batalha moral que empurrou a pornochanchada para o centro de um campo de ataques se constituiu através da articulação de perspectivas de grupos conservadores, inseridos em espaços de exercício de poder. Na relação entre a gestão pública, a imprensa, os meios de comunicação e círculos sociais representativos, se encadeiam modos de ver, enunciados que repercutem como palavras de ordem. Essa dinâmica parece bem sintetizada em uma correspondência destinada ao Ministro da Justiça, onde Nobel Gavazzoni Silva advoga em torno de alguns valores que atribui ao cinema brasileiro. O jurista tinha certo privilégio nesse campo, uma vez que ocupou cargo de vereador em Niterói e diretor em órgão ligado ao Ministério do Trabalho¹². No documento, Silva explicita o alcance das comédias eróticas frente às premissas culturais de uma elite, assim como o projeto de combate de elementos obscenos, em nome da segurança nacional, da família e religião. Inclinando-se a se diferenciar daquilo que recrimina, o indivíduo mobiliza-se pela manutenção de uma hegemonia moral ameaçada.

¹⁰ “O que representa a pornochanchada para o cinema brasileiro?”. Revista Close-Up. Ano II, nº 13, 1977. Pg: 46.

¹¹ “O que representa a pornochanchada para o cinema brasileiro?”. Revista Close-Up. Ano II, nº 13, 1977. Pg: 45.

¹² O Fluminense. Rio de Janeiro. 08 de janeiro de 1976. Pg. 7. Disponível em <www.ofluminense.com.br/_conteudo/acervo/index.html> Acesso em 25/03/2020.

Nobel Gavazzoni Silva
 ADVOCADO
 AV. AMARAL PEIXOTO, 402 - Conj. 508
 Telefone 2-6747
 NITERÓI

-2-

A pretexto de fazerem humorismo - barato, chulo, baixo - o cinema nacional - com honrosas exceções - aborda, não raro, temas que, pela sua importância - família, religião, amor, ~~sexo~~, honra, dignidade, profissão, casamento, maternidade, pátria, masculinidade, etc, etc, - conectam com elementos essenciais à segurança nacional.

Com efeito, o solapamento dessas instituições e de certos princípios básicos à formação moral do homem e dos sentimentos humanos é tão ou mais nocivo quanto os meios truculentos.

Certos filmes servem de péssimo exemplo aos jovens, estimulando-lhes o ceticismo, a desconfiança, a descrença religiosa, a rebeldia aos pais, os atos criminosos, o ~~destruição~~ da família, ao casamento, à procriação, o desamor a tudo e a todos, o cinismo, a mendacidade, a felonias, a baixaria de caráter. O adultério - contemplado como crime pela nossa legislação - é tema obrigatória de certas "películas" brasileiras, nas quais igualmente se insensu o ~~homossexualismo~~, o lesbianismo, a prostituição, o vício, em todas as suas degradantes escalas e, o que é pior, sem o tradicional final dos salutares "westerns norte-americanos", em que o bem triunfa, sempre, sobre o mal.

Enquanto a imprensa escrita e falada transmite mensagens de fé, de civismo, de amor à família, à pátria, a Deus, aos semelhantes e aos povos, a maioria das produções cinematográficas - principalmente nacionais - desservem à causa comum, através de imagens distorcidas dos conceitos, princípios e padrões que constituem a pedra basilar da família e da comunidade nacional.

Imagem 1: Carta ao Ministro da Justiça condenando filmes nacionais- 02/09/1974.

Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em

<<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018.

Enquanto algumas iniciativas do cinema marginal paulista esmaeciam, o modelo predominante na Boca do Lixo fundamentado na fórmula "produção rápida + baixo custo + erotismo + título apelativo" demonstrou ser capaz de dar lucros reais, mesmo provocando grande rejeição da crítica especializada. Segundo Abreu, o processo de criação e rotulação de um gênero na pornochanchada veio inicialmente de seus opositores (ABREU, 2006: 38), como alcunha depreciativa. Dada a rentabilidade das produções, o rótulo foi absorvido até se tornar tônica de publicidade.

Sendo assim, houve realizadores que optaram por assumi-lo, como o diretor de *As mulheres amam por conveniência* (1972) e *As cangaceiras eróticas* (1974), Roberto Mauro:

“[...] *Lua de mel em quarto minguante* é uma ‘pornochanchada’. Autêntica. Sem tirar, nem por. Sabe, quando nós começamos a nos movimentar para a realização desse filme era essa a nossa ideia pré-determinada. Sei que o que faço é pornochanchada (à parte *As mulheres amam por conveniência*, meu primeiro filme, trabalho sério), e assumo. Afinal, o que é que fatura? Não é isso?. [...] É pouco provável (ou ‘muito perigoso’) se fazer um filme sério, por causa da insegurança do mercado. E cinema é uma arte cara. Na minha opinião, não existe ‘pornochanchada’ que possa ser chamada de ‘séria, limpa’, ao contrário do que dizem colegas meus, que juram ter feito uma ‘pornochanchada’ direito, sem deslizes.”¹³

A atuação da imprensa na voz da crítica especializada foi fundamental para a delimitação da pornochanchada no processo histórico, mobilizando temas e opiniões, constituindo imagens e 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. [...]”¹⁴

Apropriando-se do erotismo e do termo chanchada, os realizadores atacavam simbolicamente o “cinemão”. Esse simbolismo dissimulava suficientemente o insulto para se beneficiar dele. A imagem que se cristalizou foi a de um cinema avacalhado, comercial e pretensamente vulgar, o que não impediu tais produções de alcançarem notoriedade pública, tais coisas estavam atreladas.

¹³ “Roberto Mauro fala de seu último filme, da pornochanchada e de seus ‘grilos’”. Revista Close-Up. nº 6, 1976. Pg: 42..

¹⁴ Monteiro, José Carlos (1974). “Café na cama – requentado”. *O Globo*, 24 de abril. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 01 nov. 2013.

Imagem 2: Cartaz publicitário de O Roubo das calcinhas, com recorrências estéticas comuns às comédias eróticas: centralidade da mulher, alusão irreverente dos personagens e título insinuativo.

Disponível em <bcc.org.br>. Acesso em 01 de setembro de 2019.

O erótico como fenômeno global

É possível afirmar que o erotismo era uma espécie de tendência da época, e também aparece à sua maneira em títulos e cartazes de filmes italianos, norte-americanos e de outras nacionalidades. Como bem salientou Peter Stearns, “a cultura sexual vendia” (STEARNS, 2010: 244).

Em sua tese sobre a representação racial nas pornochanchadas, Jairo Carvalho Nascimento realizou um levantamento historiográfico a respeito da influência das comédias italianas no Brasil, considerando como sendo um fator de forte relevância para o desenvolvimento da versão brasileira das comédias eróticas, aqui chamadas pornochanchadas, embora o mesmo reconheça que existam poucos estudos em português dedicados à distribuição desses filmes no Brasil (NASCIMENTO, 2015).

A comédia é um filão amplo da dramaturgia e do cinema. Dividiu-se em diversos subgêneros, sendo moldada a interesses comerciais e projetos que transitaram entre as definições mais formais: comédias românticas, satíricas

(paródias), musicais, eróticas. Um dos primeiros países a desenvolver de maneira mais expressiva essa relação entre humor e erotismo no cinema foi a Itália. A partir da segunda metade dos anos 1960 a comédia erótica já tinha adquirido status de gênero e alcançava grande sucesso popular, tornando-se rapidamente o principal filão da indústria cinematográfica italiana¹⁵ e importante produto de exportação (NASCIMENTO, 2015). A comédia erótica italiana também se constituiu em meio a uma tradição simbólica, a elaboração de um estilo visual, a criação de um poderoso *starsystem*¹⁶ para vender seus filmes, boa publicidade e eixos temáticos que orbitavam assuntos como adultério e mulheres sedutoras.

O sucesso italiano *La matriarca* foi lançado no Brasil em 01 de janeiro de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo, sob o título de *O mando é das mulheres*. Ficou várias semanas em cartaz, sendo bem recebido pela crítica e público. O periódico carioca *Correio da Manhã* publicou uma nota chamativa onde dizia: “Se você ainda não viu, não sabe o que está perdendo”¹⁷. Em São Paulo, estreou nos cines Gazeta e Barão¹⁸. Fez tanto sucesso que foi reapresentado em 1973 nos mesmos cinemas. No jornal *Folha de São Paulo*, o crítico definiu o filme como: “Uma sátira à emancipação feminina vista através de uma garota que se torna ditadora no lar após descobrir certos descaminhos do marido”¹⁹. Filmes italianos como *O mando é das mulheres* atestaram uma recepção positiva de um público brasileiro em relação à comédia erótica, compondo o legado da pornochanchada.

¹⁵ Os anos 1960 foram muito ricos para a comédia italiana, quando cineastas como Dino Risi, De Sica, Mario Monicelli realizaram filmes com temáticas populares, reconstruindo cenas cotidianas e a vida da classe média e pobre italiana, fazendo sempre uso de estereótipos cômicos, irreverência e humor sarcástico.

¹⁶ Das comédias eróticas saíram grandes estrelas do cinema italiano, tais como Glória Guida, Marcello Mastroianni, Sophia Loren.

¹⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1970. p. 10

¹⁸ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1969. p. 98. No cartaz, informava-se que iria estreiar na quinta-feira, no dia 01 de janeiro de 1970. Anuncio ocorreu antes do lançamento

¹⁹ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 de dez. 1973. Seção Ilustrada, p. 3.

Imagem 3: Cartaz italiano de *Adulterio all italiana* (1967). Imagem 4: Cartaz italiano de *La matriarca*(1968) Ambos dirigidos por Pasquale Festa Campanile e contendo uso de códigos visuais alusivos a temas eróticos, que também seriam utilizados nas pornochanchadas.

Fonte: www.filmmtv.it/film/

Imagem 5: Adaptação do sucesso italiano, que no Brasil foi lançado sob o título *O mando é das mulheres*. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1970. p. 33

Notamos que na versão brasileira de *La Matriarca*, há a utilização de um título mais insinuante, explorando o empoderamento feminino e a liberalização de sua sexualidade, que também se manifesta no anúncio. As personagens femininas aparecem despidas sugerindo uma relação de dominação sexual em relação aos homens.

Para estar inserido na atmosfera depreciativa da pornochanchada o filme tinha que ser brasileiro. Aproximações estéticas desses filmes a produções italianas do mesmo período não mostravam ter o mesmo peso para a crítica. Se o filme fosse italiano não motivaria deprecições ou ofensas ao cinema daquele país, pelo motivo desse tipo de cinema estar inserido em outra categoria, a de filme estrangeiro.

A preocupação com um tipo de “padrão estrangeiro” de cinema parece ser uma perspectiva comum em alguns textos críticos veiculados pela imprensa, como sugere o periódico *Luta Democrática*, sob o título de “Alta prioridade”, a respeito de uma produção nacional:

“[...] O filme *Viúva Virgem* é caso de polícia. Está sendo exibido nos cinemas do Rio. E são tão vergonhosas as cenas que se desenrolam na história que, duvidamos que exista censura no País... Principalmente quando a Assessoria de Relações Públicas, órgão subordinado à Presidência da República, vem tentando criar e manter uma imagem de alto gabarito para as promoções que possam repercutir no estrangeiro [...]”²⁰

Produzido pela Sincro Filmes e Egon Fran, o filme *A Viúva Virgem* foi um sucesso de bilheteria desde o momento da sua estreia em abril de 1972. Em oito meses o longa-metragem havia acumulado 2,3 milhões de espectadores²¹. Recebeu primeiro lugar no prêmio de bilheteria do Instituto Nacional de Cinema, sendo uma das maiores do cinema nacional naquela década²². Pedro Carlos Rovai, era um dos que haviam alcançado reconhecimento na Boca, dirigindo outros sucessos como *Adultério à brasileira* (1969) – uma versão nacional do longa italiano *Adultério all italiana* - e *Lua de Mel & Amendoim* (1971), o que já associava seu nome às comédias eróticas. O diretor afirmou em entrevista que *A viúva virgem* era a marca definitiva de um gênero, o que indica um papel importante dos realizadores no processo de definição da

²⁰ Luta Democrática – Rio de Janeiro/RJ (1972). “Alta Prioridade” 03 de março. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 01 jul. 2019.

²¹ Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P.(Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica 2016.

²² “INC entrega prêmios de bilheteria: total passa de CR\$ 1 milhão”. *O Globo*, 19 de outubro de 1972. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 01 maio de 2018.

pornochanchada²³ como tal, embora reproduzido nominalmente pela imprensa algum tempo depois.

Na crítica ao filme *A viúva virgem* publicada no *Luta democrática*, nota-se que a construção do argumento se estendeu a uma crítica contra o próprio Regime, mas bastante alinhada a uma concepção defendida pelo Estado brasileiro naquele período. Entende que o produto cultural possa ser tratado como caso de polícia. Portanto, uma ameaça. Esse tipo de abordagem se estende a muitos outros textos críticos do período, em vários jornais impressos, o que evidencia que mesmo ultrapassando a barreira policial da Censura Federal, as pornochanchadas não se alocaram em terreno pacífico.

Também na imprensa, o teatrólogo Paulo Pontes, um dos autores da peça *Gota D'água*, comentou em entrevista o momento da produção cultural brasileira. E recorreu a uma oposição comum para definir a pornochanchada

“[...] O cinema brasileiro é dominado, de um lado pela experiência radical, intelectualista, elitista, de um setor que quer romper com linguagem, descobrir uma dramaturgia nova, fazer cinema não sei o que lá; e de outro lado, pelo cinema absurdamente comercial, e isto é a experiência da pornochanchada e tal. [...]”²⁴

O chamado ciclo erótico brasileiro se inseriu num contexto cinematográfico amplo. É concomitante a uma onda internacional de produções cinematográficas. Também demonstra ter em seu corpo, o saldo da busca de público para o cinema, no contexto de um regime político “desestimulante” à produção de filmes mais politicamente engajados – aqui pensado o engajamento num sentido mais clássico, militante. No panorama internacional isso não era novo. Segundo Cánepa (CÁNEPA, 2009: 2) em 1969 já se ramificavam em cinemas filmes internacionais eróticos, de gêneros que iam do horror ao policial. As produções norte-americanas de baixo orçamento, chamadas de *sexploitations*, eram caracterizadas por utilizar de temas

²³ SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*, op. cit., p. 12

²⁴ Paulo Pontes. “Paulo Pontes: Gota D'água contra a maré” *Folha de São Paulo*, 21 de dezembro de 1976. São Paulo. Pag. 53. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em 01 de setembro de 2019.

polêmicos, ângulos aproximados de câmera e uma nudez dissimulada. Seu público alvo era majoritariamente as plateias masculinas.

Uma das influências que parece trazida do cinema europeu foi a escolha de produzir filmes em episódios, o que era típico dos filmes italianos, e cumpria uma função facilitadora no âmbito da produção (era possível dividir equipes e filmar mais rápido, economizando gastos, além de deixar a narrativa mais dinâmica).

Como vimos, os italianos criaram bases de um estilo de grande aceitação no mundo, a comédia erótica, sendo também possível reconhecer a influência desse cinema em produções do mesmo período em países onde também alcançaram repercussão popular, como México e Argentina.

Imagem 6: Cartaz do filme mexicano *Masajistas de señoras* (1973), Dir. René Cardona Jr.

Imagem 7: Cartaz do filme argentino *Los doctores las prefieren desnudas* (1973) Dir. Gerardo Sofovich.

Disponíveis em <filmow.com> Acesso em 01 de setembro de 2019

O cinema francês também produzia um importante filão de comédias e dramas que exploravam o erotismo. As distribuidoras, aproveitando de sua relativa liberdade podiam traduzir os títulos para o português exagerando na conotação sexual, como o drama francês *Le grand cérémonial*, que entrou em cartaz em São Paulo no cine Park (na Rua Augusta) como *Bonecas eróticas* (1970).

Imagem 8: Anúncio publicitário do filme *Boneca Eróticas* (1970). Fonte: Folha de São Paulo. 1 de junho de 1970.

Pg. 14. Disp. em <acervo.folha.com.br> Acesso em 25/05/2019

Imagem 9: Cartaz francês de *Le grand cérémonial* (1969) Dir. Pierre-Alain Jolivet. Disponível em <filmow.com> Acesso em 01 de setembro de 2019

As produções brasileiras pareceram surfar nessa onda internacional. No entanto é notável que a crítica tenha preferido não associar as produções da Boca a um contexto cultural mais amplo, buscando referência a um passado do cinema brasileiro. Paulo Thiago, diretor de cinema insatisfeito com o panorama geral e contemporâneo a essa fase de “definição” da pornochanchada, expressou sua leitura do momento:

“O gênero atual é o da comédia pornográfica, e nele se fixaram os produtores, distribuidores, exibidores, atraídos pelas boas rendas. A lista de filmes financiados pela Embrafilmes caracteriza a univocidade de temas eróticos e cômicos, numa reedição moderna da velha chanchada que um dia morreu e agora ressurge para breve colapso.”²⁵

O crítico previa um esgotamento da fórmula cinematográfica assim como ocorrera com a chanchada. Na verdade, o colapso não foi tão breve assim. Até ser sobrepujada com a chegada dos filmes *hardcore*, de pornografia explícita, as histórias eróticas reinaram na Boca e em salas de São Paulo pelo menos até o início dos anos 1980 (ABREU, 2006: 125).

Representações visuais da pornochanchada

Era comum produtores procurarem investidores e para convencê-los ofereciam títulos já preconcebidos, às vezes antes do roteiro estar pronto. Os títulos eram vistos como essenciais para atrair o público, assim como as frases de publicidade. Essas chamadas e frases de efeito ocupavam lugar de destaque nos materiais produzidos para divulgação do filme.

²⁵ Folha de São Paulo. “Loteria, um tema aberto à imaginação”. 1 de abril de 1971. Pg: 35

AINDA AGARRO ESTA VIZINHA

SINOPSE

Tudo pode acontecer naquele edifício trreme-treme da Copacabana até mesmo um romance de amor. A história começou quando Tatá, o implacável paquerador, vê chegar ao apartamento de frente, Tereza, a linda donzela do interior. Tatá se assanhou pensando que a virginal moça iria acabar como todas as outras vizinhas, isto é, iria conhecer as "intimidades" da sua kichanette. Mas acontece que Tereza tinha uma tia, Olga, que não brincava em serviço e queria "capitular" a virgindade da moça num rico casamento. Mas a tia pensando que é esperta, cai na conversa de um "agenciador matrimonial" o cafetista Bob Simão. Ora, entre os dois pontos, logo surge um amor e desta divertida história, mil confusões acabam por levar Tereza e Tatá ao altar.

ELENCO

ADRIANA PRIETO — Tereza a vizinha	VALENTINA GUDOV — Prostituta
CICIL THINE — Tatá o Bêbo	NYDIA MARINHO DE PAULA — Menina da Vitrola
LOLA BRAH — Olga a cafetina	MARTIN FRANCISCO — Padre
WILZA CARLA — Berta Duval a gorda do Rebolado	WALTER SCHILKE — Marido Miopo e Manso
CARLOS LEITE (Xuxu Delora) — Porteiro boneca	MARCELO BARAUNA — Publicista
HUGO BIDEI — Mágico	EDY STAR — Cantor do cabaret
ROBERTO MARQUIS (Teobaldo) Abolard o escocês	EDUARDO VIVAQUA — Dentista
FREGOLENTE — Síndico moralista	JOMAR NASCIMENTO — Filósofo
MEYRY VIEIRA — Mulher Super Mergado da Cachaça	MAARTGE BACKX — Mulher Filósofo
SERGIO HINGST — Bob Simão o paquerador	ESPANG — Vampiro
ANGELO ANTONIO — Pelotão u... de custas	VERUMA — Modelo de viração

EQUIPE TÉCNICA

Produtor — SINCRO FILMES LTDA — Rua Pais-sandu, 359 - Tel. 255-8099 - Rio	Dirigido de Produção — HELIO DE OLIVEIRA
Produtor Associado — EGON FRANK O...	Laboratório de Som — ATLANTIDA (Dublagem)
Direção e Produção — PEDRO CARLOS BOVAL	SOMIL (Mixagem)
Original — MARCOS REY	C.B.S. (Gravação de músicas)
Adaptação e Roteiros — JOHVALDO VIANNA e ARMANDO COSTA	Laboratório de Imagem — LIDER CINE LABORA-TÓRIO
Director de Fotografia — TONY KABATONY	Métragem — 2660 metros
Montagem — RAIMUNDO HIGINO	Tempo de Projeção — 1,40 m.
Músicas — EDUARDO SOUTO — ANDRE JOSE ADLER	

FRASES PARA PUBLICIDADE

- 1 — AINDA COMO AGARRAR A SUA VIZINHA...
- 2 — ELA MORAVA EM COPACABANA E AINDA ERA VIRGEM...
- 3 — AS MIL 'KANSAS DO EDIFÍCIO TREME-TREME!
- 4 — QUEM TEM VIZINHA BOA, MORA BEM!
- 5 — ELE FICAVA NA PAQUERA DAS VIZINHAS!

Imagem 10: Encarte da distribuidora Cinedistri para o filme *Ainda agarro essa vizinha* (1974), contendo frases a serem usadas como publicidade. Sem data. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018.

cartaz publicitário / sem data

«O BORDEL - NOITES PROIBIDAS»

SINOPSE:

Neste filme conta a história de Sérgio, um esportadário, que se encontra trabalhando como garçom de um Casa de divertimento, mas sempre tendo em mente a grande noite de sua vida. Depois de um trabalho de rotina, Sérgio encontra Margot, uma jornalista que sobrevive de pequenos golpes aplicados aos frequentadores de todo o mundo. Dessa reunião, e após uma conversa entre Sérgio e Margot sobre o comportamento de André, o dono do mesmo divertimento, e palavras lançadas no jogo do bicho, surge na mente de Sérgio a possibilidade de grande golpe. Conquistando então a total confiança de André, e utilizando-se disso, além do grande amor demonstrado por André em relação à Sérgio, mesmo esportadário, e sequestrando-o em sua sala de jogos infalível.

Quando o dia de São João chega em que se aposta no jogo do bicho, mais especificamente no "cinco", se realiza uma festa em que se distribuem todos os valores de dinheiro. Sérgio, Margot, e mais três antigos amigos de André, auxiliam a família de André a ganhar o prêmio de 1 milhão de cruzeiros. André, utilizando o fator surpresa, dá a Margot a vitória solicitada para sequestrar André e um número de grupo de cambistas, de certa forma, auxiliando a fuga e o sucesso do golpe de Sérgio.

1964-1988

FRASES PARA PUBLICIDADE:

<p>ON BORDEL, TEMPO DE TODOS OS PRADERS E SUAS ESCANDALOSAS NOITES PROIBIDAS</p> <p>NUM BORDEL, PRECAMOS ENFALAR A GUERRA ENTRE OS MAFIOSOS DO BICHÃO E ALI</p> <p>UM GOLPE DO PRADO</p>	<p>O BOMTEMPO E A PERSONALIDADE, ARMAS USADAS PARA MONTAR OS JASTINOS DO JOGO DO BICHÃO</p> <p>UM BORDEL, PRECAMOS ANTER DE REVASSES E AS SUAS NOITES PROIBIDAS</p> <p>UMA COMÉDIA DE ARREBENTAR AS PREGARAS "O JOGO E O SEXO" UNITE AUM FILME DESCONHECIDO...</p>
--	--

Imagem 11: Encarte da distribuidora Cinedistri para o filme *O bordel-Noites proibidas* (1980), incluindo frases para publicidade. Sem data. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018.

Da parte dos investidores havia um olhar estratégico sobre a forma como o filme se apresentava e não propriamente em seu conteúdo ideológico. Frases de

publicidade do tipo “Em cada mulher daquela ilha, a marca do prazer, do desejo e da violência”; “As mil transas do edifício treme-treme!” ou “Um filme bem humorado, malicioso e acima de tudo muito erótico”, denotam a importância do anúncio na construção de um imaginário, que tornava possível reconhecer as pornochanchadas. Não se tratava de propagandear filmes de sexo, mas o marketing coloca nele os seus maiores holofotes.

“[...] 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 [...]”²⁶

O crítico Valério de Andrade do Globo reconhece uma sintonia entre o modo como os filmes apresentam ao público e o seu conteúdo. Ainda assim, comentários a respeito de alguns filmes demonstram a curiosa constatação de que a comédia também podia ser “muito mais romântica do que erótica”. O anúncio publicitário parece ter um papel importante nisso.

Um caso interessante ocorreu em torno do lançamento do filme *Lua de mel e amendoim* (1971). O filme foi dividido em dois episódios coproduzidos pela Cinedistri e a Sincro Filmes, que mergulham em direção aos temas picantes. Teve um lançamento grandioso, incluindo o uso pouco comum de *outdoors*. A chamada na propaganda prometia um filme com “a malícia das comédias italianas, a classe das comédias americanas e humor bem brasileiro”, demonstrando o interesse de se apoiar em produções de sucesso. Antes do lançamento também apostaram na distribuição de porções de amendoim japonês numa embalagem com o cartaz do filme, como estratégia de divulgação (ABREU, 2006: 44).

²⁶ 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 jan. 2019.

Imagem 12: Cartaz publicitário de Lua de Mel & Amendoim
Disponível em <filmow.com> Acesso em 01 de dezembro de 2019.

Após a estreia do filme, a atriz Renata Sorrah expressou indignação na imprensa e na justiça ao ver os cartazes de publicidade do filme em que atuou. Sorrah alegava que o modo como aparecia nos cartazes não correspondia à maneira como sua personagem aparecia na história. A atriz dizia que aquela imagem não era sua, diante do cartaz que a colocava em primeiro plano de biquíni (o que não ocorre em nenhum momento do filme). 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 dos agentes na construção de um imaginário erótico para os espectadores. *Lua de mel e amendoim* fez 1.413.830 espectadores no Brasil, tornando-se o terceiro filme nacional mais visto no ano.²⁷

O cartaz parece ser um elemento muito importante para a afirmação da pornochanchada como estilo. O cartaz por definição é a propaganda através da imagem estática, escolhida para chamar a atenção do espectador e levá-lo à sala de

²⁷ ANCINE. “Filmes nacionais com mais de 1 milhão de espectadores (1970/2010)”. Disponível em <ancine.gov.br> (Acesso em 10 de fevereiro de 2019).

cinema. O princípio da elaboração de um pôster é utilizá-lo como objeto de divulgação da obra. Imagem que se antecipa à narração, enquadrando uma certa leitura, criando uma identificação que deve se confirmar no momento em que o espectador vê o filme. Em casos como o do filme *Lua de Mel e amendoim* havia o desejo deliberado de imprimir nos cartazes uma nudez que podia ou não ser confirmada nas telas. No entanto, do ponto de vista dos produtores se entendia que a sensualidade impressa nos cartazes levava público ao cinema. Para Carlo Mossy, a “intenção era fazer dinheiro. O cartaz e o título eram mais importantes do que o roteiro”.²⁸

A pesquisa de mestrado de Simone Albertino Silva (ALBERTINO DA SILVA, 2008) analisou a iconografia de 50 cartazes de pornochanchada produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os filmes estavam listados no *Dicionário de filmes brasileiros* (NETO, 2012) na categoria de pornochanchadas. Além da análise iconográfica a autora elaborou um trabalho comparativo entre a estética do movimento de Cinema Marginal paulista com as pornochanchadas, identificados como tendo a mesma origem: a Boca do Lixo. Das imediações do bairro da Luz saíram diversificados tipos de produção, desde as mais experimentais até as de maior apelo erótico e mercadológico. O Cinema Marginal e a pornochanchada da Boca do Lixo se distinguiam por se tratarem de grupos diferentes de produção e não propriamente de filmes que estariam presos dentro de classificações estanques, convencionais no cinema. Apesar de ambições distintas entre os grupos, é notório, no entanto, que havia aproximações desses profissionais, a exemplo do cineasta Carlos Reichenbach, que participou em diversas frentes de trabalho.

A formação histórica do grupo que compôs o circuito marginal em São Paulo se deu em um momento de migração de profissionais que atuaram no Cinema Novo por não se alinharem com a nova perspectiva adotada pelo movimento em direção a um cinema mais voltado para o espetáculo. Nas palavras de Ramos, “o Cinema Marginal pegaria, então, esta bandeira deixada para trás e levaria adiante” (RAMOS, 1987).

Ao se debruçar sobre o design dos cartazes de pornochanchada, relacionando-os com os do Cinema Marginal, Albertino da Silva (2008) verifica uma estética um tanto uniforme em cartazes que exploravam o erotismo vindo de determinadas produtoras. Nos filmes do Cinema Marginal as ambições estéticas em geral passavam

²⁸ Cf. BRAGA, João Ximenes. Pavuna não me engana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 2001. Segundo Caderno, p. 1.

Imagem 13: Cartaz de *Jardim das espumas* (1970). Imagem 14: Cartaz de *O anjo caiu* (1970). Ambos identificados com o chamado ciclo marginal, que vigorou na Boca do Lixo durante a ascensão das pornochanchadas, mas que almejavam se diferenciar por ambições mais autorais e experimentações estéticas. Os cartazes, mesmo quando exploraram a nudez apresentaram características singulares e pouco generalizantes.

Disponível em <filmow.com> Acesso em 01 de dezembro de 2019.

erotismo, privilegiando a imagem dos corpos, enquanto nas comédias cariocas optaram por ilustrações mais leves criando um aspecto mais ligado ao humor e a satirizarão de costumes.

Imagem 15: Cartaz do filme carioca *Como é boa nossa empregada* (1973), ilustrado por Ziraldo.

Imagem 16: Cartaz da película paulista *A infidelidade ao alcance de todos* (1972), ilustrado por Benício.

Disponível em <filmow.com> Acesso em 01 de dezembro de 2019.

Albertino da Silva (2008) destaca o trabalho de José Luiz Benício, profissional do ramo publicitário que produziu uma boa parcela dos cartazes de pornochanchadas paulistas e de algumas cariocas. Segundo a autora, enquanto os filmes cariocas eram comédias de costumes bastante leves, as produções paulistas, embora também na maioria comédias, possuíam um erotismo mais evidente, o que também se refletiu nas peças publicitárias.

Se os cartazes cariocas produziram pôsteres numa linguagem mais próxima à do cartoon, as pornochanchadas paulistas priorizaram a figura dos atores, com destaque para as atrizes. A arte finalizada com o tratamento de Benício buscava enfatizar elementos considerados mais sedutores. Segundo ele, as distribuidoras Cinedistri e Art Filmes tinham um cuidado especial com o tema, permitindo que o ilustrador da agência publicitária visse o filme antes e utilizasse materiais fotográficos cedidos para serem utilizados como base nas ilustrações. No entanto, nem sempre isso era possível e Benício falou sobre as dificuldades nesse trabalho:

“[...] a maioria nem mesmo chega a fazer previsão de verba para a criação e impressão dos cartazes. E como geralmente quando eles lembram do cartaz é hora de lançar o filme, é aquela correria, não tem fotos com qualidade e os atores já estão trabalhando em outra produção, e aí acabo recebendo um resumo da história, mesmo oralmente, e o cartaz sai meio padronizado – principalmente as pornochanchadas – meio estereotipado.”²⁹

Em termos de uniformidade estética, a que mais se manifesta é a colocação da imagem feminina em local de destaque. As imagens femininas transmitem uma aura de sensualidade, estando com ou sem roupas. Silva observou três tipos predominantes de representação feminina nos cartazes: a mulher puramente sensual (aparecendo inteiramente nua no cartaz) como nos casos de *Tentação nua* (1970), *Anjo loiro* (1973) e *A superfêmea* (1973) ; a mulher emancipada, como em *Infidelidade ao alcance de todos* (1972) e *Os homens que eu tive* (1973) ; e a mulher oprimida, como em *Snuff - Vítimas no prazer* (1977).

²⁹ “Cartaz de cinema é com Benício”. Sem autor. Publicado no Jornal *A voz das estrelas*. Rio de Janeiro, 1977. Pg. 5.

Imagem 17: Cartaz publicitário do filme *A super fêmea* (1973). Imagem 18: Cartaz publicitário do filme *Os homens que eu tive* (1973). Imagem 19: Cartaz publicitário do filme *Snuff-Vítimas do Prazer* (1977). Disponível em <bcc.org.br>. Acesso em 01 de setembro de 2019.

As peças publicitárias aparecem como uma espécie de reflexo de um período de mudanças comportamentais e nos costumes, provocadas pela revolução sexual e se manifestava em várias esferas. Muitos vislumbravam na história recente os progressos que transformaram sua época na liberalização sexual. Mas se tratava de um processo conflituoso, e tais filmes tocaram em tabus presentes em vários setores da sociedade, provocando críticas e olhares inquisidores da imprensa e uma parcela de espectadores, demonstrando que a questão ultrapassava a definição desse *status quo*.

SINCRIO FILMES
e ELOCY FILMES apresenta

ADRIANA PRIETO JARDEL FILHO Carlos Imperial

EM CÔRES

A VIÚVA VIRGEM

MARCELO

**DARLENE GLÓRIA
SONIA CLARA
HENRIQUETA BRIEBA
TEOBALDO**

o apresentando
Jorge Figueira JOSE AUGUSTO BRANCO
atores convidados: JOSE LEWISY LENOIR BUTENECOURT WILSON GREY

direção de:
Pedro Carlos Rovai

Imagem 20: Cartaz publicitário do filmes *A viúva virgem* (1972). Imagem 21: Cartaz publicitário do filme *Café na Cama* (1973). Imagem 22: Cartaz publicitário do filme *Os garotos virgens de Ipanema* (1973). Imagem 23: Cartaz publicitário do filme *Os mansos* (1976). Todos produzidos por José Luiz Benício.

Em geral, as peças eram coloridas. As cores vivas eram predominantes e ajudavam a dar destaque a uma ideia principal ou personagem. Observa-se também a opção por cores quentes, como amarelo e vermelho, eficientes para uma visualização imediata e associadas às sensações de alegria, luminosidade, paixão, erotismo. A produção do anúncio sem dúvida é um dos principais aspectos para pensar a maneira como a pornochanchada se apresentou para o público, facilitando a elaboração de uma identidade visual.

Podemos afirmar que a identificação da pornochanchada como gênero se deu também pela explicitação visual de seu objetivo. Imagens pensadas para produzir a ilusão de uma obra libertadora, que muitas vezes podiam ser pautadas por crivos morais conservadores, basilares para o desenvolvimento das tramas, que abordavam temas ligados a questão da família, do casamento, o machismo. Os anúncios por sua vez evidenciavam corpos, sem o medo da “vulgaridade”. No entanto as escolhas eram meticulosas. Havia uma preocupação em não passar o limite do aceito, não transgredir até certo ponto.

- A maneira como os filmes se apresentavam e se reproduziam na sociedade impulsionou ataques. Via de regra, os opositores não dirigiam seus argumentos aos aspectos muitas vezes preconceituosos e reacionários das comédias. A ausência de personagens individualizados associados a um estereótipo foi constatação frequente. A afirmação parece pertinente em determinados casos. No que se refere às comédias eróticas, nota-se a esquemática utilização de arquétipos e caricaturas como elemento estruturante das pornochanchadas.

É possível identificar convenções, estilos visuais e narrativos que permitiam ao público simpático e avesso determinar o tipo de filme que estariam assistindo. Como o cavaleiro solitário dos *westerns*, o caipira das histórias de Mazzaropi, o sábio e o aprendiz dos filmes de Kung Fu, a pornochanchada também acumulou personagens arquetípicos. O cafajeste, a virgem inocente, a mulher de desejo incontrolável, o marido traído, os amantes, o libertino engravatado, o homossexual de comportamento afetado, criam um ambiente de relações sociais em que uma classe média aparece representada como afastada das atitudes consideradas

de bom tom, que resolve suas demandas corrompendo o caráter tradicional da família e do casamento. Ao mesmo tempo utiliza de aspectos conservadores e preconceituosos do qual o país sempre esteve cheio.

Uma das principais marcas deixadas por essas produções foi a utilização de chavões recorrentes em personagens. O sucesso sexual da mulata arquetípica, que reúne atributos de beleza e promiscuidade se evidencia numa série de filmes cuja intenção se expressa em seus próprios títulos e argumentos: *Como era boa a nossa empregada* (1973), uma doméstica negra e bonita perturba uma família de classe média. A personagem negra aparece com uma função dramática onde seu objetivo consiste fundamentalmente em atender aos desejos dos patrões brancos; Em *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), Branca de Neve representada por uma atriz mulata, espécie de musa sexual de pouca personalidade que atrai o desejo do príncipe e anões.

Do ponto de vista ideológico os personagens estereotipados expressavam também uma série de valores comuns à vida urbana brasileira. Valores presentes e vivos na nossa sociedade que encontravam vazão num ramo de produção que para os opositores era negativo, por conta da imoralidade de suas premissas e maneira como os filmes se apresentavam nesse campo, remetendo à imagem de uma produção libertária, quando poderiam ser até bastante conservadoras. Muitas comédias eróticas eram pautadas em crivos morais basilares para o desenvolvimento das tramas, responsáveis 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 aparece como invólucro para diversas situações. Torna-se moeda de troca, um escape, um desfecho. Os modelos de personagem ainda hoje são presentes na nossa mentalidade, que se propagaram pelos cinemas por encontrarem um diálogo eficiente com as camadas populares.

Alguns cineastas buscavam driblar a rejeição de alguns setores diante da imagem em construção da pornochanchada e podiam buscar “dourar a pílula”, investindo numa fotografia mais trabalhada ou recursos poéticos de câmera, técnicas que dessem uma melhor plasticidade e melhorassem sua recepção com um toque mais sofisticado.

Discorrendo sobre a utilização de fórmulas de sucesso pelo que chamou de “cinema empresarial”, Jean Claude Bernardet, propõe de forma irônica uma problematização da recepção de alguns públicos ao cinema brasileiro, comparando

expectativas em torno do filme *A Viúva Virgem* (1972) e o também nacional *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), em artigo para o jornal *Opinião*:

“[...] *A viúva virgem* e *Os mansos* são produções baratas que não procuram esconder a mediocridade de seus recursos. Há inclusive um tom meio avacalhado nesses filmes que, provavelmente não está alheio a seu sucesso. [...] Diante disso, *Cassi Jones* oferece outra opção. Uma produção à altura de um público de ‘bom gosto’. Situações e temas semelhantes à comédia mais ‘vulgar’ poderão ser usados, mas apresentados num invólucro mais sofisticado. *Cassy Jones* se desenvolve numa maior quantidade de locais, com mais cenografia, mais luzes, mais objetos de cena. Nada indica que o público em geral prefira esse filme empetecado àqueles que vão mais diretamente ao alvo: fazer rir com coisas de sexo. Mas parece que o setor de exibição viu em *Cassi Jones* uma opção viável para um público que não aceita a chulice mais despojada: foi a opção de salas elegantes como o Belas Artes e o Astor, em São Paulo, que não lançam os filmes da Sincro, dos quais *Cassy Jones* só se diferencia pela maquiagem. [...]”³⁰

A crítica de Bernardet revela um sintoma. No campo do cinema já se desenhavam percepções sobre as comédias eróticas que tinham efeitos práticos na sua distribuição junto às salas exibidoras. A ideia de produção popular e avacalhada não agradava a todos os públicos. Essa necessidade de diferenciação dos filmes mais rudimentares com produções de recursos mais sofisticados era facilitada com a utilização de um rótulo usual.

Lugares de leitura: diretores, público e Censura

Entre 1975 e 1977 a região paulista que se tornou polo cinematográfico teve seu próprio veículo de imprensa para explorar seu universo, a revista *Close-up*. Fundada por Minami Keise, a publicação tinha entre seus colaboradores figuras conhecidas da Boca do Lixo, como Ozualdo Candeias, Luis Castillini, Fauzi Mansur, Jean Garret, Tony Vieira, entre outros. Por ter sede no centro de produção dos filmes, a equipe colhia informações diretamente da fonte, estabelecendo uma relação próxima

³⁰ BERNARDET, Jean Claude. “Chanchada, erotismo e cinema-empresa” *Opinião*, 23 de abril de 1973.

com o seu cotidiano. A revista tinha o objetivo de divulgar as produções da Boca, que se diversificavam naquele momento para além das comédias eróticas. As folhas são recheadas de fotos sensuais das atrizes, notícias sobre as novas produções, entrevistas, textos críticos, além de cartas de leitores. No primeiro artigo do seu volume inaugural, Rajá de Aragão tentava definir esse circuito de produção:

“Com o desaparecimento do Cinema Novo, perdido no próprio envelhecimento, e embora aparições esporádicas de alguns filmes de consistência e consequência, o cinema brasileiro passou a excitar-se com a comédia erótica, gênero cuja base não vai além da mulher nua, das situações não muito família e do diálogo quase pornográfico, até onde permite a Censura. Esse o filão que diretores e produtores exploram já há algum tempo, argumentando que o exibidor não aceita o filme nacional sem os ingredientes salgados, exigindo, acima de tudo, o abre-te sésamo contido na palavra mágica: SEXO!”³¹

Colocando em movimento uma perspectiva do cinema como um negócio arriscado e perigoso, o autor reconhece tais produções como sendo um modismo temporário, mas em sintonia com a racionalidade mercadológica que se impunha nesse campo, e que, assim como a chanchada, poderia acabar em breve, mesmo que representasse “algo de bom para o cinema brasileiro”. Se em termos geográficos era mais fácil reconhecer de onde saíam as pornochanchadas, em termos estéticos é possível afirmar que não havia uma padronização, pelo contrário. Os resultados de produções da Boca no cinema são muito díspares, embora seja possível verificar recorrências, como a repetição de bordões e clichês, além dos títulos insinuantes que muitas vezes surgiam antes do roteiro, a arte dos cartazes em geral valorizando as cores e os corpos femininos, e alguns estúdios mais identificados com esse tipo de produção (Sincro Filmes, Dacar, A.P. Galante etc).

Em geral os opositores pouco atacavam seu conteúdo ideológico, focando-se muito mais em problematizar o erotismo e a vulgaridade das imagens e gestos.

³¹ ARAGÃO, Rajá de. “Cinema de aventuras: uma aventura pelo Brasil”. Revista Close-Up. nº 1, 1975. Pg: 2.

“[...] 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 à 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. [...]”³²

A muitos opositores das pornochanchadas, o cinema deveria ter uma função civilizadora. Na crítica, Antonio Luis reitera que o cinema não deveria atender a uma classe cujo nível cultural é inferior, é vergonhoso para a “cultura brasileira”. Segundo ele, tais plateias pertenceriam 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 e complexas que envolvem a demanda, a criação e reprodução de tais filmes nas telas. Se expressa um olhar hierarquizado, sobretudo no que diz respeito ao público, uma vez que desqualifica experiências sociais por sua não correspondência ao modelo ideal baseado em representações estrangeiras.

Muitos projetos careceram de qualidade técnica- poucos recursos como cenários e figurino, captação deficiente de som- mas diretores como Osvaldo de Oliveira, Jean Garrett e Cláudio Cunha trabalharam para elevar os padrões de produção, o que não necessariamente rendia bilheterias maiores. Para além de pornochanchadas, da Rua do Triunfo e seus arredores também saíram obras devidamente reconhecidas por instâncias mais ligadas ao cinema de arte. O drama *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, foi o de maior repercussão, premiado com a Palma de Ouro em Cannes. Outros títulos também merecem destaque como *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla; *Meu nome é Tonho* (1969), de Ozualdo R. Candeias; *Império do desejo*

³² Antônio, 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 nov. 2013.

(1980), de Carlos Reichenbach e *Convite ao prazer* (1980), de Walter Hugo Khouri tem essa origem comum, embora localizados em outros momentos de produção da Boca.

Diretores da Boca do Lixo, como Ody Fraga ou Alfredo Sternheim viam o rótulo com malgrado, diziam que faziam filmes.³³ Aníbal Massaini chegou a reconhecer a força simbólica do termo afirmando ser difícil escapar do conceito mesmo investindo em produções mais bem cuidadas, que acabavam levando a um resultado financeiro semelhante (ABREU, 2006: 80). Diretor da Sincro Filmes, Pedro Carlos Rovai, afirmava que a pornochanchada era a garantia de sobrevivência do produtor médio que só pensava em uma coisa, entrar no mercado de forma competitiva. Massaini era um dos que admitiam o desejo de alcançar avaliações críticas menos marcadas por preconceitos ou argumentos moralistas. Walter Hugo Khoury, por sua vez, era conhecido pelas ambições autorais nas suas películas, arraigadas de um erotismo menos escrachado que de outros companheiros da Boca.

Enquanto alguns realizadores tentavam cortejar setores mais exigentes, outros como Tony Vieira buscavam justamente distanciar-se da roupagem intelectual e assumiam corajosamente a condição de popular, definindo-se como “livre de pretensões babacóides” (ORTIZ RAMOS, 2004:183). Via de regra, o termo pouco interessava para as categorias envolvidas dentro do processo produtivo, mas ia sendo gradativamente cristalizado no consumidor e no público em geral. Era muito mais utilizado por espectadores críticos do que propriamente por seus realizadores, que produziam fichas técnicas com termos como “comédia erótica”, “comédia de costumes”, “drama erótico”.

Muito do que se falou em torno da pornochanchada e suas características têm como estratégia a construção de antagonismos onde os agentes visavam distinguir-se no espaço social. 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: produções cinemanovistas, filmes históricos ou adaptações literárias. A imprensa e sua crítica assumiram um lugar muitas vezes alheio ao público, o que demonstra certo distanciamento e

³³ STERNHEIM, Alfredo. Cinema da Boca: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

estratégias de agentes em disputa no espaço social na elaboração consciente de um gosto.

Examinando previamente o preconceito de algumas instâncias sociais³⁴ em relação ao gosto do público e sua simpatia pelo estilo burlesco e escrachado das pornochanchadas, há de se considerar um paradoxo: a ascensão das comédias eróticas e seu impacto no mercado cinematográfico coincidem com o período de maior repressão da Ditadura Militar. A comédia e o humor pareciam uma das apostas mais promissoras nesse campo. Essa preferência estava muito ligada a uma ideia de cultura como entretenimento para as massas. Uma forma influente de pensar a cultura e o cinema que se fortalecia pelo menos desde a década de 1950 e modificou-se na década de 1970, com uma maior tendência de espetacularização da cultura, vista também como assunto de interesse econômico, conduzindo para produções com tendências mais homogeneizadoras, que buscavam o grande público.

A ideia do cinema como entretenimento de massa, categorizado pelo estado como “diversões públicas” era o reflexo do viés industrial que se impunha nesse campo. A tendência do cinema como entretenimento coletivo, como parte de uma cultura de consumo. O divertimento seria o contorno e propósito do cinema.

FILMES MAIS ASSISTIDOS NO BRASIL EM 1974		
FILME	PAÍS	ESPECTADORES
<i>Aladim e a lâmpada maravilhosa</i>	Brasil	1.585.633
<i>Portugal, minha saudade</i>	Brasil	1.537.589
<i>O exorcista</i>	Estados Unidos	1.463.649
<i>Operação Dragão</i>	Estados Unidos	1.320.980
<i>Robin Hood, o trapalhão da floresta</i>	Brasil	1.033.150
<i>Ainda agarro essa vizinha</i>	Brasil	818.169
<i>Istó é Pelé</i>	Brasil	738.728
<i>Toque de classe</i>	Estados Unidos	668.046
<i>Café na cama</i>	Brasil	641.416
<i>Pássaro migrador</i>	Estados Unidos	618.972

Tabela 1: Fonte: Boletim anual de 1974 do SIP – Setor de Ingresso Padronizado, editado pelo INC.

³⁴ Ver o artigo OLIVEIRA, Mailson Vieira; REIS JUNIOR, Antonio. Tabu e tarja: a ação da Censura federal à pornochanchada nos anos 1970. Revista ARS Histórica. Nº 14.

Apesar da expansão do número de salas no interior do Brasil³⁵, São Paulo e Rio de Janeiro permaneciam como epicentro do mercado exibidor nacional, mesmo no contexto crise. A adesão das comédias eróticas nesse mercado exibidor se faz presente nos levantamentos de bilheteria da década em que vigoraram. Esses filmes coexistiram junto a produções de outras naturezas que mantiveram seu espaço e seu público, sobretudo o cinema norte-americano.

Em 1974, seis filmes brasileiros figuraram entre os dez mais assistidos. Duas comédias eróticas estiveram entre os bem-sucedidos, *Ainda agarro essa vizinha e Café na Cama* dividindo espaço com outro tipo de comédia, a de Renato Aragão e os trapalhões, verdadeiros catalizadores de bilheterias (*Aladim e a lâmpada maravilhosa* e *Robin Hood, o trapalhão da floresta*).

Vale lembrar que a decretação do AI-5 havia implodido caminhos importantes da produção cultural. Marcos Napolitano (Napolitano, 2014) recorreu a essa periodização da ditadura Militar para compreender o Ato de dezembro de 1968 como a inauguração de um novo momento da vida cultural, demarcando um corte abrupto no contexto onde fervilhavam produções culturais críticas e de oposição ao regime. Nesse período, filmes foram interditados na íntegra. Sequências e trechos inteiros subtraídos da narrativa, mas ainda assim a comédia (e a pornochanchada) encontrou espaço nesse cenário, forjando um caminho complexo em direção ao sucesso efetivo nas bilheterias, contornando a seu modo a histórica fragilidade dessa indústria e a oposição de alguns setores, que agiam sob a perspectiva de zeladores da moral e da cultura contra a problemática de seu conteúdo.

Em relação com a imprensa jornalística, é certo que existe uma diversidade de relações entre a representação produzida pelos críticos em jornais e o público específico que estabelece vínculos com o discurso produzido por esses meios (e vice versa). Assim, é possível que uma boa parte das críticas negativas à pornochanchada que foram publicadas se dirigiram a um público leitor nas quais o discurso que ressalta um sentimento de vergonha às comédias eróticas brasileiras se reproduziram em bom terreno. Um exemplo dessa comunicação se manifesta em uma correspondência enviada por uma leitora ao Jornal do Brasil, em 28 de abril de 1972.

³⁵ Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: Anuário de 1975. Embrafilme: Rio de Janeiro, 1975.

“Assisti ontem (18.04), no Cinema Veneza, ao trailer do filme A Viúva Virgem. Não sou absolutamente moralista, mas o tal trailer me deixou revoltada. Por que esse bando de falsos cineastas procura desacreditar o cinema nacional? E por que a Censura, tão pródiga em cortes de filmes excelentes, consente a exibição desse tipo de aberração fílmica? A maior parte das pessoas que conheço não assiste a filme nacional porque pensa que o nosso cinema ainda não saiu da chanchada. Mas como provar a elas que o nosso cinema está fazendo filmes sérios?”³⁶

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 foi muito frequente durante o Regime (OLIVEIRA; REIS JUNIOR, 2017). Indivíduos e associações insistentemente se manifestavam e se dirigiam à Censura e à imprensa numa verdadeira cruzada a favor dos bons costumes, do bom cinema e contra a linguagem cinematográfica das chanchadas eróticas. Vale lembrar que para além da censura prévia, a atividade de censura não era interrompida definitivamente após a liberação, sendo muitas vezes acionada pela prática de denúncias (REIMÃO, 2011: 31).

Os críticos 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.

“[...] Fui em um sábado à matinê com meus filhos e sobrinhos, todos menores de 12 anos, e fiquei deveras envergonhada, deprimida, e sem saber o que fazer, para que eles se distraíssem a fim de não prestarem atenção demasiada nos cartazes expostos de um filme brasileiro. Era uma verdadeira indecência, um ataque frontal a moral e dignidade humana. Cenas bestiais, tudo na base do sexo, estavam para ser vistas ao livre arbítrio. Será que a Censura não vê isso? E por falar nisso, essa cidade está precisando de um pouco mais de

³⁶ Nilce Carvalho de Souza. “Protesto (III)”. *Jornal do Brasil*, 28 de abril de 1972. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 01 de maio de 2018.

respeito com os frequentadores de cinema, pois ficamos meses sem ter um filme livre. É tudo pornochanchada brasileira, impróprios para pessoas de nível social familiar, respeitadoras dos direitos humanos ”³⁷

Sujeitos dentro de sua condição e disposição no campo mobilizaram padrões estéticos, muitas vezes relegando-as a uma imagem de indignidade cultural, no sentido de compor o conjunto de agentes de hierarquização das práticas culturais, contribuindo para uma definição da pornochanchada a partir disso.

Para o órgão estatal de censura a definição do que é pornochanchada podia ter um caráter instrumental. Nos pareceres do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), era comum que o agente ambientasse o leitor em relação ao filme que tratava, ou melhor, em relação a uma categoria definida na qual ele estava colocado e que servia de baliza para orientar a sua recepção crítica.

Os efeitos da recepção pela Censura eram diferenciados conforme o tipo de expressão ou a natureza na obra. “Trata-se de uma típica pornochanchada” afirmou a censora Yêda Lucia Netto. Em outro parecer o censor afirma ter assistido uma “película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos acostumados a presenciar em termos de pornochanchada”. Concluindo seu parecer, outra censora considerou que o filme *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) era “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 escreveu afirmando ter analisado *Ainda agarro essa vizinha* (1974) como “mais uma comédia erótica produzida pelo cinema nacional”. (OLIVEIRA, M.V; REIS JUNIOR, A.:34)

No caso da Censura estatal, percebe-se que o filme não estava apenas inserido numa burocracia cuja análise consideraria somente os atributos estéticos e artísticos da obra individual, particular. A Censura classificava 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. A expressa

³⁷ Henna da Silva e Santos. “A palavra do leitor”. Folha de São Paulo, 13 de dezembro de 1976. São Paulo. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em 01 de setembro de 2019.

associação a determinadas “correntes cinematográficas” subsidia previamente o censor a encontrar as balizas para formulação do seu parecer (não que houvesse grande preocupação em construir sólidos argumentos para apontar defeitos em filmes). Mas é correto afirmar que na atividade da Censura estatal interessa rotular e categorizar tanto as produções autorais quanto as mais ligadas ao cinema industrial.

Fazendo uso de uma visão genérica e amortizada sobre os filmes, a Censura também faz uso da tarja colocada sobre as pornochanchadas. O estereótipo do gênero fornece à Censura uma concepção quase monotemática sobre os filmes. Por menosprezar o público e os filmes, acabou regulando principalmente os excessos de erotismo, como um “humorismo grotesco e debochado”. Julgando as obras de determinada forma, os indivíduos agiram dentro de uma tendência comum em sua cultura.

Houve casos de pornochanchadas que sofreram pesadas retaliações da Censura. Caso ocorrido com o filme *Os mansos* (1973), cujo primeiro exame definiu uma lista de cinquenta cortes de imagens e sons (SIMÕES, 1999), reduzidos após negociações, além de uma série de outras situações onde as carreiras comerciais da fita se viram inviabilizadas pelo órgão censor, como no caso de *Os garotos virgens de Ipanema* (1973) e *Bordel – Noites proibidas* (1980).

Nos muitos casos onde se concedeu o certificado para exibição nos cinemas se poderá examinar a concepção cultural do aparelho de repressão militar. O documento de autorização era expedido pela Censura nesse caso não como um atestado de qualidade artística, mas precisamente o contrário. Envolvidos nos argumentos favoráveis a liberação das ditas pornochanchadas, encontra-se camuflado não só a expectativa do Estado em relação ao cinema como também o efeito da leitura estereotipada, como revela um dos pareceres do filme *Lua de mel e amendoim* (1971):

“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.”³⁸

Restringindo determinados excessos, cortando alguns *frames* em que aparece o bico do seio da atriz, uma expressão ou um gesto considerado inapropriado,

³⁸ Parecer16/07/1971 . 16/07/1971. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 13 fev. 2014

a Censura consente que o mercado seja preenchido pelas pornochanchadas, sua presença nos cinemas não parece ser considerada uma ameaça, dentro da lógica da segurança nacional instituída pelo Regime Militar. A suposta falta de perigo e de incitação ao pensamento envolveu as comédias eróticas em uma capa que as fortalecia na passagem pelas lâminas da Censura, mesmo que muitos censores não fossem simpáticos ao estilo. “Mensagem negativa, mas não indutiva”, dizia o diretor do Departamento de Polícia Federal. Nota-se uma repetição de uma perspectiva onde o erotismo contamina, mas não desqualifica a obra. Aspecto que pode ser exemplificado no parecer de *O sexo mora ao lado* (1975):

“[...] a própria estrutura da ‘pornochanchada’, repleta de trocadilhos dúbios, irreverentes e maliciosos, detalhes eróticos calcados de forma ostensiva na visualização da anatomia feminina, voltada exclusivamente para a exploração do sexo, evidencia a total ausência de conteúdo e mensagem desse gênero de produção.”³⁹

É um espetáculo ‘vazio’ de conteúdo, mostrando com isso o vazio que marca parte da nossa sociedade. Sugiro sua liberação com impropriedade para menores até 18 (dezoito) anos [...]”⁴⁰

Apesar do importante papel da imprensa na construção de uma imagem cristalizada e amortizada sobre boa parte dos filmes da Rua do Triunfo, o documentário de Fernanda Pessoa, *Histórias que nosso cinema não contava* (2017) produzido por meio de montagem de cenas extraídas dessas produções, revela ao espectador uma abundância de verdadeiras crônicas do período, demonstrando que havia um espaço criativo para diretores, que podiam camuflar símbolos e imagens nessa linguagem com grande eficácia. Colocavam em cena sátiras que envolviam a modernização brasileira, a luta armada, a religião, entre outros temas que serviam de fundo para situações eróticas.

O filme é o resultado de elaborações reflexivas e subjetivas de visões de mundo que atravessam sua carreira. Insere-se dentro de um processo social de atribuição de significados, tanto na elaboração autoral quanto na recepção pública. As

³⁹ Parecer nº 5915/79 - televisão. 03/12/1979. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 13 fev. 2014

⁴⁰ Parecer nº 7132/75 - cinema / trailer. 20/08/1975. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 13 fev. 2014

críticas que se produzem e reproduzem na sociedade tem um papel importante para isso. Parafraseando Antoine de Baecque, o cinema exige que se fale dele. “As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real” (BAECQUE, 2010: 32). A obra só existe porque é recepcionada ao longo de um período histórico. É nesse tempo que dialoga com horizontes de expectativas, que provoca aquele que a lê (JOLY, 1996). A história do cinema exige atenção para o entorno, as leituras que o orienta, as comunidades interpretativas e suas variações, aos engajamentos dos agentes em relação às obras.

Como vimos, o conjunto de imagens mobilizadas pelas diversas instâncias de crítica para abordar o tema da pornochanchada se constituíram pelo seu efeito estético e também pelo encadeamento de leituras distintivas que na sua fruição contribuíram para criar uma compreensão, em geral negativa, de um gênero cinematográfico. Na prática, as menções críticas às pornochanchadas revelaram desejos de diferenciação, sobretudo em relação a um cinema identificado como mais “culto”, “intelectualizado” ou relacionando-o a uma classe mais baixa, vista em muitos casos como despreparada ou mal-educada. Nesse ponto o fenômeno histórico se assemelha ao ocorrido com as chanchadas dos anos 1950, termo para o qual se acrescentou a palavra mágica “pornô”, que soava como promessa para muitos espectadores, ou como apelação para opositores. Sendo assim, para além de um gênero, a pornochanchada tornou-se uma forma de categorização, um conceito em disputa bastante mobilizado para construir referências baseadas em antagonismos clássicos, como a oposição entre arte e mercado, produto sério e popular, como também para estabelecer distinções culturais.

Sem dúvida, a forte repercussão de tais películas estava também ligada a uma ideologia que a pornochanchada explicitou: a de um cinema programado para atingir as massas. A inteligência mercadológica dos produtores se munia a cada sucesso possibilitando a construção de uma relação de oferta e demanda. Essa visão de negócios partilhada por muitos produtores da Boca significava basicamente duas coisas, produzir filmes baratos e ter onde exibi-los.

CAPÍTULO 2

A PORNOCHANCHADA EM SÃO PAULO: CIRCUITO EXIBIDOR E ESTRATÉGIAS DE MERCADO

Ainda que a pornochanchada possa fornecer elementos de estudo da manifestação de um imaginário social ou um legado cultural, o filme é também produto de elaboração técnica, está inserido dentro de um complexo sistema de produção, que necessita de equipamentos, profissionais especializados e estrutura. Dessa forma, produzir filmes supõe a disposição de boas somas de capital. Mas exibí-los exigia ainda mais. Além de superar as dificuldades econômicas, era preciso lidar com interesses atravessados de outras instâncias, como o Estado e a Censura, a competição entre as distribuidoras nacionais e estrangeiras por espaço no circuito, e as demandas do setor de exibição. A relação entre essas esferas configura o campo cinematográfico e as formas possíveis de aproximação do filme com a massa espectralora.

Condições materiais presentes nos âmbitos social, econômico e político movimentaram esse campo e influenciaram os processos de recepção da pornochanchada. Produziram um acúmulo de experiências históricas, que podem ajudar a compor um panorama do mercado e sua relação com o setor exibidor na cidade de São Paulo, local de sucesso das comédias eróticas nos anos 1970. A compreensão de fatores materiais ligados à exibição das comédias e dramas eróticos na cidade pode contribuir para refletir sobre as condições estruturais do campo no qual essas produções vieram a se alocar, bem como encontrar elos possíveis entre essas condições e as variações interpretativas decorrentes delas.

O campo social no qual se produziram e se reproduziram as obras cinematográficas é um espaço de relações objetivas entre posições – a do artista, do produtor, do exibidor, do espectador crítico – e só podemos compreender a dinâmica desse campo situando os agentes ou instituições nas suas relações históricas e nas suas estratégias objetivas em relação aos outros (BOURDIEU; CHARTIER, 2011). É no limiar de possíveis agenciamentos e relações de força que podemos observar táticas, alianças e interesses que atravessam a estrutura cruzada de produção, distribuição e recepção de um filme. Neste capítulo será discutido os aspectos econômicos

subjacentes ao aparecimento da pornochanchada no Brasil e as estratégias de profissionais na elaboração de relações comerciais peculiares nesse campo e responsáveis pela efetividade de sua disseminação no circuito. Isso é possível se considerarmos as estruturas concretas de distribuição, bem como o papel ativo do Estado na configuração desse cenário. Dessa forma, será possível explorar a dimensão eminentemente histórica e social dos meios de apropriação do produto cultural. O que se verifica é a que a Boca do Lixo conseguiu lançar mão de estratégias que movimentaram pontos estruturais da tríade produção-distribuição-exibição, conseguindo encontrar meios efetivos para a chegada do filme nacional às telas. A emergência de produtores independentes e a predominância de uma concepção comercial de cinema, em certa medida apoiada pelo Estado, favoreceu a criação de novas relações nesse campo. As condições históricas não eram mais as mesmas de um passado recente. Com a pornochanchada, a própria experiência de ir ao cinema também se modificara.

O cinema como artigo de luxo: Um panorama histórico antes dos anos 1970

Desde a chegada do cinema, no início do século XX, a presença crescente de salas de exibição na cidade de São Paulo já demonstrava a importância e a identificação do paulistano com essa opção de lazer, cuja aura chique e grandiosa constituída em torno dela servia para produzir um ambiente onde o filme se colocava como uma das partes do espetáculo.

Segundo Inimá Simões (SIMÕES, 1990), a sala Bijou Palace foi a primeira a exibir periodicamente filmes em São Paulo, a partir de 1907. Era um empreendimento do empresário Francisco Serrador, que posteriormente seria um dos maiores proprietários do circuito brasileiro. A prosperidade do negócio acarretou a abertura de outros endereços, que se concentraram na região do centro da cidade. A popularização do ramo nos anos seguintes iria promover um primeiro agrupamento de cinemas na cidade, no triângulo que compreendia as ruas Direita, São Bento e XV de Novembro.

A transição ocorrida nos anos 1930-40 para o cinema falado e a estruturação técnica disponível no centro da cidade marcou definitivamente o cinema como uma importante opção de entretenimento para as massas. A multiplicação

crescente de salas acompanhou esse longo período de aumento de público para o cinema. Com a diversificação do número de salas também se desenrolaram as primeiras formas de classificar e hierarquizar esses espaços, podendo aparecer na forma de uma crítica ou outra sobre condições de higiene sanitária e conforto de alguns desses cinemas.

As representações eróticas nas telas surgiram junto com o desenvolvimento do próprio cinema. Acompanharam a invenção dos Lumière e a forte tradição que o erotismo já carregava na literatura e nas artes. O cinema se tornou mais um veículo para difundir os desejos do imaginário (BASSA; FREIXAS, 2000: 199). Já nas primeiras décadas alguns locais eram conhecidos pela programação sensual voltada ao público masculino, de imagens chocantes ou filmes de outras naturezas do tipo “Ginecologia e Obstetrícia”. Simões (SIMÕES, 1990: 22) cita como exemplo o cine Tabaris, localizado na Rua Formosa, no centro, que na década de 1930 ficou conhecido por exhibir películas antigas com enxertos de cenas sensuais. A nudez era inadmissível para a censura da época, mas era possível encontrar alguma brecha, como a concessão para documentários sobre colônias nudistas. O gênero “só para adultos” passa a se colocar como um potencial nesse mercado e frases de publicidade do tipo: “‘Vício e Perversidade Magníficas’ cenas de forte realismo e nú artístico: PROIBIDO para menores e senhoritas” (SIMÕES, 1990: 22) davam o tom do que o espectador iria – ou esperava – encontrar na sessão.

Na busca por espaço para a produção local, produtores de cinema procuraram ultrapassar uma relativa fase de amadorismo característica das primeiras décadas do século, no sentido de investir maciçamente em um projeto consciente de criação de uma indústria cinematográfica, com estúdios, maquinaria de ponta, e uma lógica financeira capitalista de produção.

Empreendimentos notáveis que inauguraram a era dos estúdios⁴¹ no Brasil foram as experiências cariocas da Cinédia e Atlântida. A criação da Cinédia nos anos 1930 foi o resultado da iniciativa do crítico cinematográfico Adhemar Gonzaga ao lado de Pedro Lima. Segundo o diagnóstico desses críticos nos periódicos

⁴¹ O termo “era dos estúdios” é utilizado por Sydney Ferreira Leite em “Cinema brasileiro: das origens à Retomada” onde apresenta um conjunto de iniciativas de críticos e empresários brasileiros para viabilizar a criação de uma indústria brasileira cujo modelo a ser seguido era similar ao de Hollywood, que compreendia, entre outras coisas, a criação de grandes estúdios tecnicamente equipados como um dos fatores de sucesso. Houve outras iniciativas semelhantes mas, menos expressivas, como a Vita Filmes fundada no mesmo período.

Para todos e Selecta e a revista *Cinearte*, dos quais eles participavam, a produção brasileira não conseguia chegar às salas de exibição porque os proprietários dos cinemas apresentavam grande resistência aos filmes nacionais, preferindo manter aliança comercial com distribuidoras de filmes estrangeiros. A solução, segundo eles, envolvia a implementação de uma lei que obrigasse os proprietários de cinemas a exibirem filmes brasileiros, a redução de impostos para equipamentos (incluindo filme virgem, que chegava ao Brasil a custos elevadíssimos) e concentração de esforços para criar grandes estúdios que produzissem filmes de ficção segundo a lógica do *starsystem*⁴² americano. A produtora Cinédia nasceu segundo essas premissas (LEITE, 2005).

Até 1939 ainda não havia legislação específica para garantir a exibição do longa metragem nacional. No Decreto nº 1949/39, o Artigo 34 instituía a obrigatoriedade mínima anual de um longa metragem brasileiro por ano, a ser fiscalizado pelo recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁴³. Com a legislação anterior, que já definia a obrigatoriedade de exibição de curtas metragens nacionais, a Cinédia - que havia produzido dois longas de ficção até então, *Mulher* (1931) e *Ganga Bruta* (1933), passou a se concentrar na produção de cinejornais e filmes musicais de baixo custo. Criada com o objetivo de elevar o padrão do cinema brasileiro assentado em bases industriais, a Cinédia acabou por estimular na década de 1930 a emergência de um gênero conhecido como chanchada carnavalesca, cujo nível de produção e roteiro era bem diferente daquilo que se defendia como indispensável para a criação da indústria cinematográfica brasileira. Eram filmes realizados com orçamentos pequenos, cuja principal aposta era o humor e outros artifícios para criar um tom “carnavalizado”. Com o êxito do documentário musical *A voz do carnaval* (1933) e do filme carnavalesco *Alô, alô, Brasil* (1935), a Cinédia continuou a produzir comédias musicais. A rentabilidade também permitiu a produção de filmes com cenários e figurinos mais sofisticados como a comédia musical *Bonequinha de Seda* (1936) e o drama *Pureza* (1940), que disputavam espaço com os filmes oficiais veiculados pelo Estado. Apesar de alguns fracassos e outros sucessos⁴⁴

⁴² O termo faz referência a uma prática ligada ao cinema hollywoodiano que incluía o controle dos estúdios sob a imagem de alguns atores e atrizes, de forma que se realizavam contratos de exclusividade e se cultivava uma imagem onde a figura do artista ajudava a “vender o filme”.

⁴³ Decreto-Lei Nº 1.949, DE 30 de dezembro 1939. Disponível em <www.planalto.gov.br>.

⁴⁴ Filmes ficcionais produzidos pela Cinédia: *Mulher* (1931); *Ganga Bruta* (1933); *Alô alô Brasil!* (1935); *Carioca Maravilhosa* (1936); *Bonequinha de Seda* (1936); *O samba da vida* (1937); *Onde estás*

de bilheteria, os proprietários da Cinédia passaram a ter um papel menor nesse cenário quando nos anos 1940 vem somar-se a esse ramo uma nova produtora, a Atlântida, responsável por uma popularização ainda maior do cinema nacional.

Composta por profissionais de experiência no cinema⁴⁵, a companhia lançou em 1943 sua primeira grande produção: *Moleque Tião*, uma adaptação da vida de Grande Otelo, que arrastaria multidões aos cinemas do Brasil nos anos seguintes (LEITE, 2005). O filme abriu caminho para uma das principais marcas da Atlântida: produção econômica e rápida com roteiros simples e musicais. O sucesso das primeiras películas garantiu a continuidade da companhia cinematográfica e a elevação dos investimentos na qualidade das produções.

Após o fim do Estado Novo, a partir de 1946 ocorre um crescimento da produção de filmes de longa metragem no Brasil. Esse fator está em alguma medida ligado à extensão da obrigatoriedade de exibição de um para três filmes ao ano - que, ocorreu em dezembro de 1945 - através do Departamento Nacional de Informações, espécie de órgão sucessor do DIP. A medida apareceu alguns anos antes da criação da carioca Atlântida Cinematográfica, que ocuparia esse espaço com suas produções.

Os filmes carnavalescos da Atlântida, já chamados de chanchadas, eram lançados nos cinemas de Luis Severiano Ribeiro e Francisco Serrador, maiores exibidores brasileiros nos anos 1940. A família Severiano Ribeiro era proprietária de um das maiores redes de cinemas do Brasil, com salas em São Paulo, Rio de Janeiro e algumas cidades no Nordeste. Nesse período, Luis Severiano Ribeiro Junior optou também por atuar com produção cinematográfica. Assim, o grupo estabeleceu negócios importantes com a Atlântida Cinematográfica.⁴⁶ Além disso, a lei de obrigatoriedade de exibição de longas metragens nacionais ampliada em 1945 estimulou exibidores a abrirem espaço para as produções cariocas ocuparem lugar nos cinemas nacionais. Segundo Sidney Ferreira Leite “as produções da Atlântida conseguiam se pagar muitas vezes apenas com a bilheteria obtida no lançamento dos filmes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo” (LEITE, 2005:71).

felicidade? (1939); *24 horas de sonho* (1941); *Samba em Berlim* (1943); *Berlim na batucada* (1944); *O Ébrio* (1946).⁸

⁴⁵ Na sua fundação, a Atlântida era uma sociedade anônima sem capital cujos associados eram o produtor e diretor Moacyr Fenelon, o diretor José Carlos Burle, o fotógrafo Edgar Brasil e o roteirista Alinor Azevedo. A constituição do capital para produzir se fez inicialmente através da venda de ações populares oferecidas nas residências junto com a revista *Scena Muda* e o apoio do Jornal do Brasil.

⁴⁶ Fonte: KINOPLEX. *História do Grupo Severiano Ribeiro*. 2017. (26:59). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=as35rhEEgXI>>

Críticos repetiam que as chanchadas não tinham acabamento e qualidade técnica e questionavam a superficialidade dos roteiros. Seu público ia à revelia, tendo em vista os sucessivos êxitos de bilheteria que demonstravam fidelidade dos exibidores e do público às películas da Atlântida.

“[...]o gênero é fácil e imensa a sua sedução. Basta ver as filas enormes que se formam diante do ART-PALÁCIO nestes dias, basta ouvir as estrepitosas gargalhadas que ressoam no recinto durante a projeção de Carnaval de FOGO, e ter-se-á a explicação da insistência com que a Atlântida e demais produtoras cariocas nos fornecem anualmente esses pratos carnavalescos pobres de vitaminas mas fartamente apimentados [...]”⁴⁷

Abrindo caminhos, as chanchadas da Atlântida conseguiram formar filas de espectadores pelo Brasil, incluindo nas abastadas salas de lançamento do centro da cidade, majoritariamente ocupadas pelo filme internacional.

Um dos proprietários das mais populares e luxuosas salas de São Paulo, Francisco Serrador -o pai- frequentemente viajava para os Estados Unidos, a fim de se inteirar de novidades e reafirmar parcerias já consolidadas com o setor de produção estrangeiro e alinhar a sua cadeia de exibição ao que havia de melhor em termos de cinema. A regra geral presumia a constituição de laços comerciais sólidos entre exibidor nacional e o fornecedor estrangeiro. Havia um sistema perfeitamente regulado com as distribuidoras internacionais.

O cinema em si estava muito associado à ideia de espaço de uma cultura nobre, sublime. A própria arquitetura de suas salas luxuosas era resultado de uma adaptação das estruturas prediais muitas vezes incluindo padrões arquitetônicos importados, revelando o projeto de construir interiores cheios de grandeza e esplendor, podendo incluir colunas gregas ou referências orientais na decoração. A ideia era claramente impressionar e transformar o cinema num ambiente de cultura elevada, por vezes incluindo a presença de estátuas de figuras como Michelangelo ou Sócrates nas áreas internas (SIMÕES, 1990:15).

⁴⁷ Carlos Ortiz. Folha da Manhã 16/02/1950

Imagem 24: Fachada do Cine Marrocos, disponível em Alvará de conservação (1983)

Imagem 25: Descrição dos espaços do prédio, disponível no Alvará de construção do Cine Marrocos (1946).

A planta anexada ao alvará de funcionamento do cine Marrocos, no centro de São Paulo, incluía pisos de mármore no salão de espera e no hall de entrada, que possuía uma grandiosa fonte em seu centro, além das poltronas revestidas com couro e veludo e quatro elevadores com ascensorista⁴⁸.

A concepção suntuosa das salas e a ostentada extravagância na arquitetura podem indicar os esforços civilizatórios de uma elite local que reconhece no cinema um lugar de elevação cultural. Por isso que insistem no mérito de ser uma das principais cidades do mundo a contar com obras de engenho formidáveis, como o cine Marrocos, inaugurado na Rua Conselheiro Cipriano em 1951.

“[...]o MARROCOS foi concebido como um palácio em ‘estilo mourisco modernizado’, o que, traduzido, significa mistura de elementos e formas decorativas em tal medida que o resultado final é de uma monumentalidade pesada e opressiva. Na entrada, o rigor é absoluto e o público se veste com aprumo para frequentá-lo. A semelhança de outras salas tradicionais, homem sem gravata não entra e caso alguém seja surpreendido no seu interior sem este adereço, é

⁴⁸ Processo nº 1981-0.010.431-0. Alvará de Construção Cine Marrocos. Julho de 1946. Disponível em Arquivo Público da Prefeitura de São Paulo.

convidado imediatamente a se retirar. Até aqui, de qualquer forma, não se trata de nenhuma novidade, pois várias salas do centro fazem a mesma exigência e, além do mais, a gravata está tão associada à elegância, à distinção masculina, que a maioria dos homens não reclama. [...]”(SIMÕES, 1990:83)

Em estudo sobre a experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade entre as décadas de 1950 e 80, o cientista social Alexandre Kishimoto (KISHIMOTO, 2009) recolheu um conjunto de depoimentos que também constata uma preocupação com a elegância e compostura em algumas salas de cinema. Essa ritualística denota uma relação especial com o espaço, entendido como uma situação pública extraordinária. “Vestia roupa social, porque inclusive tinha cinemas que proibiam a entrada de pessoas sem gravata. Então o cinema era cercado por uma série de barreiras”.⁴⁹ “Nas salas da Cinelândia havia a imposição de certo decoro para frequentar as sessões.” (RAMOS, 2008: 123) “Era muito importante estar sempre bem vestido para entrar neles, o que em termos de regra explícita, significa que os homens tinham que usar terno e gravata ou seriam barrados pelo porteiro”. (ALMEIDA, 1995:53) Para além de exhibir filmes, as salas pareciam ter uma função na experiência social. Carregadas de uma carga simbólica, as salas de cinema influenciavam também o perfil de uma área geográfica ou um bairro.

Desde o período pós-guerra o cinema japonês esteve presente na cidade, e o sucesso das primeiras sessões atraiu importadoras de filmes orientais que, além de organizarem sessões itinerantes no interior paulista, viabilizaram algumas sessões de filmes japoneses em grandes cinemas, como o cine Paramount, Odeon e Ipiranga. Kishimoto (KISHIMOTO, 2009) destaca a importância do cine Niterói como território dessa cinematografia na cidade. Inaugurado em 1953, o Niterói é considerado a primeira sala de cinema voltada exclusivamente à exibição de filmes japoneses no Brasil, durante muito tempo caracterizado pela programação de filmes de samurai e de aventura, além de películas com musas da música japonesa. Utilizando relatos de comerciantes, o autor indicou que havia um reconhecimento por parte dos frequentadores sobre a importância do Cine Niterói para a formação e consolidação do

⁴⁹ Ricardo Mário Gonçalves, tradutor de filmes japoneses para a empresa Toho em São Paulo, em entrevista a Alexandre Kishimoto. KISHIMOTO, Alexandre. A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2009. Pg. 40.

comércio japonês na região da Rua Galvão Bueno e da Praça da Liberdade, bem como para a caracterização da Liberdade como bairro japonês.

Frequentador assíduo dos cinemas do bairro da Liberdade, o cineasta da Boca do Lixo⁵⁰, Carlos Reichenbach, comenta sua experiência com as salas da Liberdade como espectador. Anos depois, um de seus filmes polêmicos produzidos na Boca, *A ilha dos prazeres proibidos* (1978) encontrariam seu público no Marabá e Marrocos, locais que se tornariam reduto das películas genericamente chamadas pornochanchadas⁵¹.

“[...] Curiosamente havia uma diferença de público. Era curioso porque nitidamente você tinha um público mais sofisticado no cine Niterói e um público mais popular no Cine Joia, e o Nikkatsu foi um cinema que ficou muito marcado pelos filmes de teor adulto, que tinham um público muito específico. Não sei te explicar por que mais japoneses frequentavam o Cine Nikkatsu, apesar de ser um cinema que exibia muitos filmes adultos. [...]”⁵²

Nos anos 1940-50, as salas de cinema de São Paulo eram importantes lugares de lazer, com salas muito frequentadas, por isso boa parte da bibliografia consultada considera esse período o auge de crescimento de público para cinema na cidade. Um artigo do jornal *O Tempo*, de 22 de junho de 1952, afirmava que o cinema era “a principal diversão do paulistano”, ao oferecer números sobre uma pesquisa realizada com 763 habitantes na faixa de 13 a 45 anos, onde mais da metade das

⁵⁰ O fator humano é central para que múltiplas dimensões possam coexistir no espaço da cidade. O núcleo localizado na região central de São Paulo, próximo à Estação da Luz evidencia esse fenômeno. A região da chamada Boca do Lixo é um lugar que historicamente se mostrou à margem da rica metrópole, e até hoje é conhecido como reduto de prostituição e dependência química, e que nos anos 1950 preencheu longamente as páginas policiais. É nesse ambiente boêmio e intenso que se instalaram estúdios na década de 1960. As produções marginais saídas do bairro da Luz, das ruas do Triunfo e Vitória alcançaram notoriedade e eram geralmente viabilizadas com investimento privado, e rapidez que aponta a existência de uma estrutura industrial de produção

⁵¹ *A Ilha dos prazeres proibidos* (1978) esteve dentro no circuito exibidor de São Paulo nos cines Marabá, Marrocos e Ibirapuera I. Informações presentes no site da Cinemateca Brasileira: <bases.cinemateca.gov.br> Acesso em 15/10/2018.

⁵² Carlos Reichenbach em entrevista a Alexandre Kishimoto. Presente em KISHIMOTO, A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2009. Pag. 28

pessoas revelou preferir o cinema como primeira opção dentre uma lista de modalidades de entretenimento, tais como esporte, teatro e leitura (SIMÕES, 1990: 82).

Nesse período, a atividade de produção cinematográfica ganhava força na região da cidade de São Paulo. Alicerçados na ideologia desenvolvimentista da época, aliada com o empreendedorismo da burguesia industrial paulista os anos 1950 vão ser marcados -ao lado de outras iniciativas no campo cultural- pela criação, em 1949, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (sediada em São Bernardo do Campo, já vista como um polo de produção do Estado). E na esteira desse mercado são fundadas nos anos seguintes a Companhia cinematográfica Maristela, a Kinofilmes e a Multifilmes. (LEITE, 2005). Esse período se caracterizou por grandes iniciativas industriais de produção, protagonizadas pela superestrutura dos estúdios Vera Cruz, mas para o ramo exibidor o cenário não era mais tão confiante.

Simões (1990) realizou um estudo apurado sobre o impacto de uma crise generalizada para o setor de exibição cinematográfica que ocorreu na década de 1960, momento em que incide uma acentuada redução de público, desencadeada por fatores como a desaceleração do mercado, o decorrente aumento do preço dos ingressos e a popularização da televisão, ainda em fase inicial, mas que vai sendo colocada como importante fonte de entretenimento para a classe média, absorvendo parte do público, que gradativamente perdia a dependência do cinema para assistir imagens em movimento.

Os efeitos dessa situação de crise no setor exibidor foram concomitantes a um processo de depreciação funcional do centro tradicional da cidade (FRUGOLI JUNIOR, 2000), devido às mudanças estruturais ocorridas na urbanidade e nas malhas viárias. Esse movimento levou, num primeiro momento a processo de fechamento de salas na Cinelândia e uma reordenação do mercado exibidor, contexto favorável à penetração da pornochanchada no circuito.

Geografia dos cinemas na cidade de São Paulo

Como vimos, a relação do indivíduo com as salas de cinema também estava envolta de um elemento simbólico, pela experiência social extraordinária em que estava envolvido o ato de ir ver um filme, pelo prestígio e popularidade dos locais, entendidos como reduto de cultura. Ver filmes também implica numa relação do

indivíduo com a cidade, inflando o orgulho paulistano quando na ocasião do seu IV Centenário a cidade vendia mais ingressos que vários países europeus (SIMÕES, 1990: 11). O cinema ocupa esse lugar na vida do paulistano por se apresentar como uma opção acessível de entretenimento, não apenas do ponto de vista econômico, mas por ser uma opção de lazer encarada com certa seriedade, vista como algo de valor e de interesse social.

ANO	POPULAÇÃO	Nº DE LUGARES	PÚBLICO
1940	1.317.396	95.154	19.526.224
1945	1.701.694	122.739	30.212.942
1950	2.198.096	158.000	35.846.722
1955	2.870.258	199.379	57.736.902
1956	-	204.524	58.699.041
1957	-	216.976	56.590.065
1958	-	220.006	46.720.309
1959	-	228.973	49.697.517
1960	6.635.032	224.669	44.357.881

Tabela 2: Fonte: Dados fornecidos pelo SEADE, antigo Departamento de Estatística do Estado de São Paulo.

Apud. SIMÕES, Inimá. Salas de cinema em São Paulo. Senac: São Paulo, 1990. Pg. 89.

Os dados comparativos relativos à demografia e oferta de poltronas nas salas demonstram que o aumento da população acompanhou a oferta de lugares na cidade, ocorrendo um decréscimo de público a partir de 1957, após anos de crescimento. Até meados de 1950 verifica-se um momento duradouro de expansão do cinema na cidade, quando oferta e demandas permaneciam em ascensão.

Havia uma variedade de grandes e luxuosas salas concentradas na região do centro, localizado no quadrilátero da cidade a ser chamada de “Cinelândia”, além de uma visível expansão que se dá para áreas próximas como a Avenida Ipiranga

e São João (SIMÕES, 1990). Era nessa região onde se realizavam as grandes estreias, nas chamadas salas de lançamento, locais cujo prestígio se manifestava na possibilidade de exhibir o filme primeiro, como o cine Ipiranga. A tradição que exigia uma espécie de decoro para frequentar tais salas conferia aos cinemas a criação de uma atmosfera elevada.

A pesquisa realizada por Simões (1990) também evidenciou a importância dos cinemas de bairro e sua força na geografia da cidade. Dos 119 cinemas disponíveis na cidade na década de 1950⁵³, mais da metade ficavam nos bairros. A exemplo do Brás, bairro que nesse momento pode ser considerado o segundo território cinematográfico na cidade. A exibição de filmes em São Paulo obedecia a um roteiro de lançamentos preestabelecido, que privilegiava as salas lançadoras do Centro (Art Palácio, Avenida, Ópera, Broadway, Ritz, Ipiranga, Metro, Marabá, Bandeirantes...) com o melhor das distribuidoras estrangeiras. Após a temporada, os filmes seguiam para o Brás, depois voltando para o Centro, nos cinemas de “segunda linha” (Paratodos, São Bento...) e daí então para outros bairros menos importantes. (SIMÕES: 1990: 49) Esse tipo de hierarquização dos espaços na órbita do cinema parece ter sido sentida pelo público, como afirma Simões:

“A área de prestígio- a Cinelândia -é reservada para as ocasiões mais solenes, quando se quer impressionar a namorada, presentear a mãe aniversariante ou pelo menos passear pelo centro, um programa especial para quem mora longe e vem de ônibus ou bonde compartilhar um pouco da grandeza dos prédios, da elegância dos restaurantes e cinemas. Nos bairros, onde a oferta de diversões públicas é bem menor que no centro da cidade, os cinemas ganham destaque supremo e sua localização geralmente identifica o ponto central ou “nobre” da região.”(SIMÕES,1990:69)

Considerando que os anos 1950 foram o período áureo para o público de cinema na capital, nesse ínterim foram inaugurados grandes e luxuosos cinemas, como o cine Universo, que possuía mais de quatro mil lugares, e o cine Marrocos, apontado

⁵³ Dados do antigo Departamento de Estatísticas do Estado, atual SEADE

como o “cinema mais luxuoso da América do Sul”⁵⁴. Havia em São Paulo uma obsessão pelo grande. No Brás, junto com o Universo, o cine Piratininga também disputava como um dos maiores do Brasil.

Enquanto as salas do centro se diferenciavam como salas lançadoras, temáticas, com luxo e conforto, nos bairros também emergiam cinemas. O espraiamento de salas pelo território dava sinais de que ir ao cinema se tornava uma atividade do cotidiano urbano. As salas nos bairros eram geralmente menos badaladas que as do centro, mas como vimos, não significava que fossem menores (SANTORO, 2004: 122). Atento ao papel do centro e das centralidades que se formam nas dinâmicas culturais da cidade, o pesquisador Eduardo Baider (STEFANI BAIDER, 2013) produziu um estudo atento sobre a distribuição de infraestruturas de cinema na cidade pensando em fatores de sociabilidade associados a sua disposição no espaço. O geógrafo realizou um levantamento das salas de cinema de São Paulo para entender a sua distribuição e refletir sobre outras centralidades que se formam na cidade para além do seu centro natural, bem como as repercussões sociais dessa distribuição no espaço urbano. O cerne de seu estudo consistiu em investigar como um determinado tipo de cinema cria um determinado tipo de público e como os diferentes públicos modificam o espaço urbano.

Na perspectiva do autor, é necessário considerar que durante bastante tempo a cidade se organizou a partir de uma forma que Francisco Capuano Scarlato chamou de monocêntrica (SCARLATO, 2004). Isto significa que no momento de seu apogeu, o hoje chamado “centro velho” da cidade foi o local primordial de concentração de serviços e equipamentos de natureza cultural, como cinemas (destaque para a Cinelândia paulista), parques e casas de espetáculo. Dessa maneira, existia uma divisão perceptível da dinâmica social na experiência cultural, a dos bairros (deixados nas décadas de 1940-50 num plano “secundário” da política dos lançamentos cinematográficos, e por isso talvez absorvessem mais lentamente as nuances do mercado) e a do “centro tradicional” onde durante esse período concentrava-se o *locus* destes equipamentos com grandes e rebuscadas salas de lançamento.

O centro geográfico e as centralidades que se constituem ao longo do século são espaços heterogêneos, dinamizados em maior ou menor escala pela ação do capital. Em termos de apropriação, o centro é lugar de encontros sazonais e por vezes

⁵⁴ Revista Cine Reporter. Semanário cinematográfico. Ano XVII, Nº 75. 3 de fevereiro de 1951

mais regulares de grupos e indivíduos que transformam e disputam o espaço “fazendo-os seus” em determinados momentos, seja simbólica ou objetivamente. A geografia dos cinemas condiciona um fluxo de pessoas a determinados espaços de contato e sociabilidade, na dinâmica da vida moderna onde se exercita o encontro com a diversidade sociocultural.

A discussão das dinâmicas e processos que transformam as territorialidades urbanas não pode prescindir de uma discussão sobre o papel do centro e de outras centralidades em desenvolvimento na cidade. Esses elementos são importantes na produção do espaço, seja no âmbito econômico (à medida que atraem-repelem fluxos financeiros e de pessoas, investimentos, instalação de infraestruturas e empresas), e no âmbito cultural/simbólico (ao fomentar-inibir determinadas formas de afeição imagética da população através da oferta de equipamentos culturais e mesmo a invenção de “identidades” para os espaços) (STEFANI BAIDER, 2013).

A expansão das salas de cinema para novas territorialidades que se constituíram na cidade cooperam para uma alteração no mercado e uma segmentação mais acentuada da oferta de filmes, o que interfere na lógica de distribuição das películas pelo território e consequentemente no cardápio dos frequentadores de cinema. Tais aspectos atravessam a criação subjetiva de um gosto no espectador, uma vez que se tornava evidente que determinados cinemas eram mais propensos a exibir um determinado tipo de filme – se recém-lançado ou antigo, se norte-americano ou japonês, se dramático ou erótico - criando uma noção de territorialidade que se manifesta nas suas programações.

Analisando a evolução em termos de distribuição de salas na urbanidade paulista ao longo da segunda metade do século XX, Baider (2013) verificou momentos de reconfiguração e segmentação de mercado e de público. A criação de novas centralidades na cidade produzidas no processo de expansão metropolitana implica também no reconhecimento e tipificação das práticas de lazer e sociabilidade realizadas a partir do encontro social e da distribuição do capital cultural. Identificada como uma importante opção de lazer disponível para o indivíduo, as salas de cinema provocam a movimentação de linguagens cinematográficas e públicos pela cidade, aglutinando ou repelindo determinados produtos e seus respectivos públicos. O cinema é o lugar que torna possível a experiência do filme, o promotor do momento em que o filme entra em diálogo com o seu público.

Nesse panorama, onde os espectadores viam com altíssima periodicidade filmes estrangeiros, a produção local conseguiu abrir importantes fendas nesse mercado. Encontraria meios de resistir à hegemonia do filme estrangeiro, solidamente estabelecido no país através da dinâmica na qual convergiam relações de força entre produtores, distribuidores e exibidores. A busca pela sonhada indústria cinematográfica foi regida por uma gama de projetos e pretensões estéticas, que superaram o pioneirismo da Cinédia e Atlântida e Cinematográfica.

Simbolicamente a área no centro tradicional vai ter abalada a sua outrora imagem de local para atividades de lazer socialmente valorizadas. Esse declínio de salas desencadeado nos anos 1960 se aprofunda na década seguinte, atingindo também cinemas de outras áreas da cidade, sobretudo nos bairros de origem operária que também terão cinemas fechados. Processo que também leva a uma mudança no perfil das salas remanescentes dessas regiões, auge da penetração das pornochanchadas no mercado.

Por meio de seu estudo cartográfico, o geógrafo Eduardo Baider (STEFANI BAIDER, 2013) identificou um processo importante de reconfiguração urbana no decorrer dos anos 1960 e 1970. Esse processo foi concomitante a conjuntura de crise no setor exibidor, momento em que se consolidam novos espaços na cidade em detrimento da região central, outrora epicentro de equipamentos culturais e *loco* do sistema financeiro. Sobre as mudanças na urbanidade e o declínio funcional da região central ocorrido na segunda metade do século, o autor destacou o impacto do automóvel que se torna um objeto massivo na cidade nos anos 1960

“[...] A demanda pela existência de uma malha de ruas e estacionamentos que permitissem o acesso aos edifícios por meio do automóvel foi um dos principais fatores de migração, primeiramente, de parte dos equipamentos culturais para a área da Avenida Paulista, consolidando-se como uma nova centralidade [...]” (STEFANI BAIDER, 2013: 103)

A política econômica exercida pela ditadura representou um elevado investimento na indústria dos chamados bens duráveis, promovendo uma abertura para

a indústria de automóveis. O Fusca, por exemplo, se tornou um dos modelos mais populares, espécie de símbolo dessa expansão (NAPOLITANO 2014).

Nesse ínterim, ocorria uma reorganização da setorização da cidade. Nas zonas sul/sudeste se constituía uma área residencial e comercial destinada às elites, Higienópolis e Jardins. A Avenida Paulista estava no bojo de um projeto que a tornaria um centro financeiro e de atividades culturais na cidade, também funcionando como espécie de “fronteira”, separando os bairros abastados e o centro, até hoje. (TEIXEIRA, 1984: 84)

Até meados de 1960 era acentuada a condição do centro como o mais importante espaço cultural da cidade. Local onde se fixou a Biblioteca Municipal, a Escola Livre de Música, galerias de arte, como a Galeria Itá na rua Barão de Itapetininga, o Museu de Arte Moderna e a primeira sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na rua Quirino de Andrade, depois transferida para a Avenida Paulista. Essa década também compreende um período de disputas e colaboracionismos entre as esferas do Estado e a burguesia paulistana, que iniciam um longo processo que visava transformar São Paulo numa metrópole multipolar, o que significava regular a expansão metropolitana no sentido de criar outras centralidades para além do “Centro tradicional” (cujo eixo estava situado na Rua Direita e se expandia entre a Praça da Sé e a Praça do Patriarca) e do “Centro novo” que era espécie de expansão tentacular do centro tradicional (da Praça Ramos de Azevedo à Praça da República com eixo na rua Barão de Itapetininga). (FRÚGOLI JUNIOR, 2000: 58)

A Avenida Paulista desde o início esteve atrelada à condição de região elegante e restrita, quando ocupada pelos casarões de fazendeiros do café. Alvo de investimentos privilegiados do poder público desde o início do século, a região tem uma primeira fase que pode ser caracterizada pelo predomínio de mansões residenciais, destinadas a moradores de altíssimo poder aquisitivo. Dessa forma, passou a constituir ao longo do tempo uma imagem de prestígio e distinção. A verticalização da região, situada entre os anos 1940-1970, acompanhou o desenvolvimento da cidade e do próprio capitalismo brasileiro, incluindo o período do chamado “milagre econômico”. (FRUGOLI JUNIOR, 2000: 116).

Nos anos 1960 a região é inserida num plano abrangente que visava, entre outras coisas, uma reestruturação do sistema viário da cidade a partir da criação de vias de grande porte, plano formulado na gestão Faria Lima (1965-1969) como projeto Nova Paulista. Dada a especulação imobiliária, os casarões em sua maioria já tinham

sido demolidos, dando lugar a prédios comerciais que dissolvem sua outrora função residencial.

Indagado sobre o porquê de construir o maior hotel de São Paulo na Avenida Paulista, José Tjurs, idealizador do Conjunto Nacional alegou que o centro da cidade encontrava-se congestionado e que não comportaria mais veículos, a Paulista assim seria um lugar estratégico para resolver o problema do centro saturado. O capital imobiliário fez uso desse jargão recorrente para atrair empresas para essa região nesse contexto de valorização. (TEIXEIRA, 1984: 84)

O impulso econômico que a região dos Jardins recebeu a partir dos anos 1960 acarretou a abertura de uma série de empreendimentos no âmbito do entretenimento, tais como bares, boates, teatros e cinemas, o que seria motivo para que gradativamente alguns moradores se mudassem para outras áreas nobres da cidade, como o Morumbi, já nos anos 1970, provavelmente incomodados com esse fluxo (FRÚGOLI JUNIOR, 2000: 118). Em 1977, próximo dali, moradores do Jardim Europa pressionavam as autoridades para que o MIS, Museu da Imagem e do Som, saísse da região⁵⁵.

As salas de cinema aparecem como um dos elementos fundamentais para a criação e manutenção de centralidades no espaço urbano. O antigo apogeu das grandiosas e elegantes salas de cinema na região da Rua Direita e 15 de novembro (Cinelândia) nos anos 1940-50 começa a perder força em meados dos anos 1960, com uma ampliação de oferta desses equipamentos para os corredores da Avenida Ipiranga, São João e para regiões em ascensão na cidade. Será notável a mudança nesses espaços de espetáculo. Alguns cinemas acabaram por alterar suas dimensões e se dividirem, adequando-se a um novo cenário de mercado.

No decorrer dos anos 1960-70 ocorre a configuração de novas territorialidades cinematográficas na cidade, com a migração da oferta de salas para bairros valorizados constituindo o “centro expandido” da cidade, notadamente a região da Avenida Paulista e Rua Augusta, e mudanças no perfil dos grandes cinemas localizados no centro da cidade.

Tal valorização da zona sul/sudeste aparece exposta no caderno de cinema do jornal Folha de São Paulo, que até 1972 divulgava a agenda da programação diária da cidade em seções divididas em “Centro” e “Bairros”. A partir de 1973 o jornal passa a

⁵⁵ “A crise do lazer paulista” Folha de São Paulo. 2 de junho de 1977, pg. 40. <acervo.folha.com.br>

Nesse processo de reformulação do circuito, o Centro passa a se converter numa região de comércio e serviços, e os grandes investimentos imobiliários migram para a Avenida Paulista estendendo-se à Avenida Faria Lima. As salas acompanham esse movimento urbano. É nesse período que os exibidores passam a investir mais em salas na região dos Jardins. Os mapeamentos de salas de cinemas produzidos por Santoro (SANTORO, 2004) referente às décadas de 1960 e 1970, indicaram um aumento de inaugurações de salas na região da Avenida Paulista e Faria Lima.

A atividade das salas da região central passa a sentir as mudanças decorrentes de alterações no modo de vida urbano, enfrentando dificuldades para manter o padrão elitista cultivado durante décadas. Algumas produtoras da Boca do Lixo, através de uma lógica de venda e eficiência- racionalidade típica para um período onde a indústria cultural já era uma realidade- conseguiram estabelecer negócios e preencher essas salas, a ponto de transformar essa região no território majoritário das pornochanchadas. Sendo assim, a reorganização espacial se coaduna com uma reorganização cultural e de distinção da cidade.

A região central também mudava seu perfil imobiliário, passando a receber imigrantes, grupos de classes econômicas médias e baixas, compondo com maior força a formação social dos frequentadores da região. Os mapeamentos produzidos por Teixeira (TEIXEIRA, 2004) reforçam a tendência verificada de fechamento das salas de bairro concomitante a expansão do cinema erótico nessas regiões, uma relativa manutenção das salas do centro mesmo no contexto de crise e de desvalorização imobiliária na região, além da afirmação da região da Avenida Paulista como potente território cinematográfico na cidade.

A reportagem do Jornal Folha de São Paulo, de 05 de julho de 1978, pauta o processo de reformulação de mercado que ocorria ao longo da década de 1970, levando as antigas e luxuosas salas de luxo da região central a operarem segundo novas estratégias mercadológicas. Sob o título de “A crise dos cinemas paulistanos”, a reportagem começa discorrendo sobre condições ruins de manutenção e preservação dos principais cinemas do centro da cidade, referindo-se aos banheiros, condições de conforto e à ausência dos lanterninhas, que já se tornavam *avis rara* durante as projeções.

. “[...]Já vai longe o tempo do cine Olido com suas cadeiras numeradas e sua orquestra, e mais longe ainda a época em

que ir ao cine República era sinal de 'status'. Hoje os cinemas mostram a decadência das luxuosas salas do passado, retrato de uma crise que atinge todos os setores cinematográficos.

[...] Muitos se transformaram em estacionamento ou supermercados, outros em lojas comerciais como o Ipiranga, Palácio, Esmeralda, Estrela. Outros abrigam hoje salões de baile, como o cine Soberano no Ipiranga ou o cine Maringá no Jabaquara [...]"⁵⁶

O cine República existia desde os anos 1920, e tinha sido um marco para a época, símbolo de um cinema elegante, de elite. O mesmo processo de depreciação já vinha ocorrendo com outras salas, como o cine Santa Helena (na Praça da Sé, centro), que possuía decoração no estilo *art-nouveau*, escadarias de mármore carrara e vidraças francesas, mas que fechou em 1971, quando não apresentava mais as melhores condições de conforto (SANTORO, 2004:92). A maioria dos imóveis que abrigavam salas de cinema na cidade eram alugados, o que deixava os exibidores mais vulneráveis a pressões do mercado imobiliário. Assim, impactadas pelas transformações urbanas e o contexto do mercado cinematográfico, ao longo das décadas de 1970-80 muitas salas seriam substituídas por estacionamento, salões de festa, supermercados.

Os tempos haviam mudado. Os motivos da suposta crise no ramo exibidor eram explicados por representantes do setor. A principal justificativa sobre o mau estado das salas seria o fato dos exibidores pagarem tributos demais, para além do altíssimo gasto em energia elétrica. Segundo o jornal Folha de São Paulo⁵⁷, os custos para o exibidor eram, em média, 15% da renda geral gasta com o aluguel do prédio, 5% para a Prefeitura na forma de ISS (Imposto Sobre Serviço), 5% para o curtagem, 4% para a Embrafilme e uma porcentagem que podia variar de 50 a 70% para o produtor que tinha contrato com as distribuidoras, ou que distribuíam o próprio filme, como era o caso da Cinedistri. A porcentagem que cabe ao produtor, em geral decrescia à medida que o filme ultrapassava a quarta semana em cartaz, podendo assim garantir lucros mais elevados ao exibidor.

⁵⁶ Folha de São Paulo. "A crise dos cinemas paulistanos". 05 de junho de 1978. Pág. 12. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

⁵⁷ Folha de São Paulo. "A crise dos cinemas paulistanos". 05 de junho de 1978. Pág. 12. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Por uma questão de estratégia, resistindo aos apelos da especulação imobiliária, algumas dessas grandes salas passaram por reformas na sua estrutura, numa tentativa de otimizar o espaço na criação de duas salas de exibição. Até 1978, passaram por esse procedimento os cines Paissandu, Metro, Haway, Art-Palácio, Rio Branco, Coral, Marrocos, Normandie, Ipiranga entre outras⁵⁸.

Imagem 27: Auto de conclusão de obra no Cine Ipiranga, já dividido em Ipiranga I e II (1978). Processo 0.026.651-8. Disponível em Arquivo público da cidade de São Paulo

O cenário para muitos exibidores paulistas nos anos 1970 é o de franca crise financeira, por conta de uma atuação conjunta de fatores. Enquanto nos cinemas centrais os exibidores reclamavam dos elevados custos de manutenção, os cinemas de bairro eram atingidos pela evasão crescente de público, empurrando os empresários para atividades mais lucrativas. Importante ressaltar que a queda da frequência ao cinema é um fenômeno mundial, e que o caso brasileiro de forma geral é contraditório, já que se verifica uma tardia expansão do número de salas pelo território nacional, sobretudo a partir de 1969 (ORTIZ, 1994: 126).

⁵⁸ Folha de São Paulo. "A crise dos cinemas paulistanos". 05 de junho de 1978. Pág. 12. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Considerando o catálogo de cinemas fornecido pela Folha de São Paulo, é possível afirmar que eram por volta de 119 os cinemas de São Paulo localizados em bairros. O processo de fechamento de salas nessas regiões ocorreu ao longo de toda a década, reduzidas a 22 em 1980. Em contrapartida, com base nas mesmas fontes, a quantidade de salas na região central se mantém ao longo da década, com momentos de crescimento de oferta, indo de 47 salas no início da década a 57 salas, em 1979. Portanto, verifica-se um aumento de 21% nessa zona, e uma elevação na região da Paulista em mais de 200%, o que indica um desaquecimento dos sistemas, mas também um processo de centralização.

NÚMERO DE SALAS DE CINEMA NA CIDADE DE SÃO PAULO 1970-1980			
ANO	REGIÃO CENTRO	AVENIDA PAULISTA E JARDINS	OUTROS BAIRROS
1970	47	16	103
1971	50	18	92
1972	52	16	95
1973	54	24	67
1974	51	23	62
1975	51	23	59
1976	54	25	55
1977	56	34	50
1978	57	34	47
1979	57	31	41
1980	55	39	22

Tabela 3: Número de salas de cinema na cidade de São Paulo 1970-1980. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Gráfico 3: Número de salas em São Paulo: 1970-1980. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Mesmo estando na categoria de “bairro”, a região dos Jardins que se constituiu como uma nova centralidade na cidade parece não ter acompanhado esse período de crise para o setor exibidor, pelo contrário. A evolução do número de salas nessa região denota, além da valorização objetiva no espaço da cidade, a diversificação da programação convencional que lá encontrava seu público: Picolino, Belas Artes, Maracha etc.

O estudo de Simões apresenta mais alguns dados sobre esse contexto do mercado exibidor

“[...]Para se ter uma ideia das mudanças que se operam no circuito exibidor basta notar que, das 161 salas em funcionamento em 1960, apenas 26 (16%) estavam localizadas no centro tradicional da cidade, enquanto em 1985 a região central aumenta sua participação (50 salas) chegando a 40% do total. Mas é preciso notar que as salas de bairro fecham, enquanto as do centro se dividem, o que não significa obrigatoriamente um aumento na oferta de lugares[...]”(SIMÕES, 1990: 129)

Assim, o cine Paissandu é desdobrado nas salas Império e Independência. O cine Rio Branco se divide nas salas Vermelha e Azul. O Marrocos

abre o Marrocos Pullman. O Ipiranga em Ipiranga I e II. O cine Trianon na Rua da Consolação se transforma em Belas Artes, identificado como um cinema de arte, dividido nas salas Portinari e Villa Lobos.

Segundo a periodização de Santoro, houve uma singular alteração das relações entre as salas de cinemas e o espaço urbano a partir de 1965. A retração do mercado se refletiu na diminuição do número de salas e uma redução no ritmo de inaugurações de novos estabelecimentos. Envolvidos não apenas com fatores do próprio mercado cinematográfico, o fenômeno também ocorre em função de alterações urbanas significativas, como a migração do mercado imobiliário para áreas como a Paulista e Avenida Faria Lima, promovendo uma reorganização da região central e posteriormente à migração para os shoppings, projetados como espaços de entretenimento (SANTORO, 2005).

Mapa 15 - Cinemas em São Paulo entre 1960 e 1969

Pode-se notar nesse mapa um grande fechamento de salas nos bairros e a inauguração de algumas salas em galerias no Centro, ao longo do eixo da avenida Paulista e na avenida Faria Lima, dentro do Shopping Iguatemi.

Ralo de 5 km a partir da Sé Mancha urbana 1974

Fontes:
Vias principais e ferrovias - PUB, 1968
Mancha urbana 1974 - EMPUSA
Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960

Cinemas já existentes
 Cinemas inaugurados nessa data
 Cinemas fechados até 1969
 Viário Principal 1968
 Ferrovias 1968
 Rios

Imagem 28: Mapa de salas de cinema em São Paulo entre 1960 e 1969. Fonte: SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. Dissertação de Mestrado, FAU, USP, 2004.

Imagem 29: Mapa de salas de cinema em São Paulo entre 1970 e 1979. Fonte: SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. Dissertação de Mestrado, FAU, USP, 2004.

Como vimos, foi na região da Paulista onde algumas salas tenderam a se especializar numa programação mais segmentada, voltada ao chamado “cinema de arte”, com salas onde se projetam filmes legitimados pela crítica. Tais salas apareceram como uma alternativa a determinados extratos sociais que buscavam outra opção a filmes populares que também eram opção nos Jardins.

Simões cita como exemplo o Cine Maracha, inaugurado em 1971, cuja programação era voltada aos filmes de vanguarda.

. “[...] A experiência do Maracha funcionou como uma antítese a tese mercadológica, invertendo as posições, colocando o público em contato com filmes escolhidos pelos

críticos, ou sugeridos no famoso livro colocado a sua entrada.

[...]”(SIMÕES, 1990: 129)

Nesse período também se fortaleceram as médias e pequenas distribuidoras ligadas a alguns circuitos exibidores (cines Haway, Ouro, entre outros), totalmente dedicadas ao comércio de filmes brasileiros, acompanhando o aumento da produção cinematográfica nacional desse período. (RAMOS, 2000)

Parece não ser possível elaborar uma análise sobre a conjuntura do cinema brasileiro nos anos 1970 sem considerar a maciça presença do filme estrangeiro e a atuação direta do Estado no mercado interno. Parafraseando Bernardet, “essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação” (BERNARDET, 2009). Se é possível discernir um traço marcante na literatura sobre indústria cultural nos países latinos, tem sido a compreensão do confronto entre o nacional e o estrangeiro. Para além de observar relações de dependência é necessário também direcionar o olhar para as estratégias conjunturais que se estabelecem no campo, desconstruindo uma eventual construção binária de relações. Os anos 1970 representam o momento em que o cinema nacional melhor conseguiu fazer frente ao produto estrangeiro nas telas, enquanto as produções internacionais mantinham relativa hegemonia.

Dados fornecidos pela Embrafilme expõem uma expressiva evolução de arrecadação para o cinema nacional ao longo da década, ainda com o produto estrangeiro atraindo as maiores rendas.

ARRECADAÇÃO DE BILHETERIA (BRUTA)			
ANO	NACIONAL	ESTRANGEIRO	TOTAL
1971	53.368.910	326.992.860	380.631.770
1972	74.262.010	389.400.008	463.662.018
1973	81.271.005	463.358.583	544.629.588
1974	89.787.200	458.530.060	548.317.260
1975	174.836.594	790.528.555	965.365.149

Tabela 4: Arrecadação de bilheteria 1971-1975. Fonte: Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: Anuário de 1975. Embrafilme: Rio de Janeiro, 1975. Pg. 40.

Embora tenha havido um declínio do cinema como atividade econômica após a popularização da televisão que, segundo Miceli (MICELI, 1984), só se deu de maneira mais efetiva em meados da década de 1970 com uma disseminação maciça dos aparelhos, a quantidade de espectadores para as produções cinematográficas nacionais não decaiu tanto quanto a estrangeira, tendo em vista o quadro que integra o trabalho do autor em que são contabilizados números de espectadores de filmes nacionais e estrangeiros na segunda metade da década. A partir desses dados, o autor concluiu que o público geral de cinema passou a declinar na segunda metade da década. No entanto, a queda do público de cinema estrangeiro é de quase 50%, enquanto o cinema nacional se mantém melhor e decresce menos de 20% entre 1977 e 1982, período de maior produção da Boca do Lixo (LAMAS, 2013).

“[...] Embora tenha declinado a frequência ao cinema no país, a exemplo do que vem sucedendo em outros países onde os gastos domésticos com o consumo cultural levam vantagem crescente com as despesas com espetáculos fora de casa, o número de espectadores de filmes nacionais vem se contraindo com menor intensidade do que a audiência de filmes estrangeiros. Grandes sucessos de bilheteria como os filmes do grupo cômico Os Trapalhões, destinado ao público infantil, os carros-chefes da florescente indústria nacional de fitas pornográficas e alguns filmes ‘sérios’ de intenso apelo erótico sem dúvida contribuíram para tal resultado[...]” (MICELI, 1984, P. 5-6)

As mudanças de perfil das salas de cinema mudavam também a experiência do espectador. O espraiamento das salas, a segmentação de públicos e a ampliação da presença do filme erótico em algumas regiões não estiveram ligados apenas às mudanças na urbanidade paulista e a inteligência mercadológica de seus produtores.

A cota de exibição obrigatória de filmes brasileiros já havia se mostrado eficiente para manter em funcionamento as grandes iniciativas de produção cinematográfica nacional, como as da Vera Cruz, ainda que tivesse modificado estruturalmente o cenário no sentido de criar uma indústria estável e permanente. Esse modelo de intervenção estatal foi ampliado e acentuado nos anos 1960 como uma das medidas adotadas pela Ditadura Militar para desenvolver a indústria cultural brasileira (SIMIS, 2009).

O projeto de implementação de uma indústria cultural no Brasil implicou na valorização de imperativos de ordem econômica no campo da cultura, com a particularidade de ser o Estado militar a promover esse avanço, forçando a direção para um estágio avançado do capitalismo. As políticas de incentivo, sobretudo a cota de tela para o cinema nacional, atreladas a burocracia estatal para autorização de exibição do filme, se tornarão elementos fundamentais para entender as estratégias lançadas pelos “industriais” da Boca do Lixo.

A maneira como se consolida essa indústria cultural se deu num momento de alteração profunda na política do Estado. A sensação de que a pornochanchada decorre de uma despolitização da produção cultural na década de 1970 se beneficiou de um contexto político inaugurado com o golpe de 1964, uma vez que se reforçou o interesse em eliminar setores que oferecessem resistência ao governo militar e seu projeto, que visava, entre outras coisas, inserir o cinema na lógica do interesse econômico.

O erotismo e o deboche no cinema encontraram então o seu espaço por meio de disputas no campo da cultura, o que abrangeu entre outras coisas um processo de ocupação de território, as salas de projeção distribuídas pela cidade de São Paulo. Em 1975 as salas da capital paulista representavam 40% de todo o mercado nacional⁵⁹, tornando São Paulo um *locus* importante para o setor. As disputas nesse campo também envolveram a estratificação social dos públicos de cinema e uma questão recorrente para muitos críticos, o que deveria ou não ser colocado dentro de cena. Essas iniciativas de diferenciação também podiam interferir na distribuição e na carreira dos filmes. Cabe aqui um exemplo.

No dia 11 de setembro de 1974, tendo em vista a exibição do filme *Ainda Agarro essa Vizinha* em alguns bairros de São Paulo, a Confederação das

⁵⁹ Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: Anuário de 1975. Embrafilme: Rio de Janeiro, 1975. Pg. 31

Famílias Cristãs mandou correspondência direta ao Presidente da República Ernesto Geisel explicitando o seu desagrado e 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 ‘*bas fond*’, onde o humorismo grosseiro e abjeto encontra público adequado”⁶⁰

A iniciativa da associação, na época sediada na Alameda Campinas, valorizada região dos Jardins, parece materializar um desejo de distinção cultural que usa como parâmetro moderador uma dada referência geográfica. Entidades como essa esperam do Estado uma atitude: coibir o aparecimento desses filmes nas pudicas salas de cinema de seus bairros. Para isso mandam correspondência direta a autoridades, vezes como essa num certo tom de cobrança, de requisição.

O texto crítico evoca uma territorialidade para a pornochanchada. Um outro local onde encontraria público adequado. A própria ideia de espaço pressupõe uma noção distintiva, porque separa o que é interior daquilo que é exterior. O espaço social é também um espaço de tomadas de posição. Os agentes sociais inseridos nele e na sua condição histórica constroem relações de proximidade e distanciamento entre si, que além de afirmarem sua posição no espaço se definem por sua exterioridade. Dessa forma, a experiência do gosto parece ser influenciada por um sistema de práticas e classificações distintivas que, além de criar categorizações como o que é bom ou mau, vulgar ou distinto, são também uma reprodução do espaço de posições dos indivíduos na esfera social. (BOURDIEU, 1994: 18)

A crítica além de ser influenciada pela elaboração de um gosto ultrapassa a experiência estética ao revelar o desejo de indivíduos de se distinguirem no espaço social. Para isso, mobilizam princípios de visão e de divisão. Classificam-se como defensores da moral e da arte em oposição a uma obra grosseira e sem qualidade. Na prática também se distinguem de um público e um local associado a ele. Decerto retraduzem divisões objetivas existentes na geografia da cidade.

⁶⁰ 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 jan. 2019

Para além de evidenciar a existência de categorias de percepção associadas a posições sociais em contato na cidade e suas práticas distintivas geradoras de princípios de classificação, o documento demonstra um pouco do ambiente autoritário no qual tinha que se firmar o cinema nacional no período da Ditadura Militar. Ainda que o filme conseguisse a autorização para exibição nas salas de cinema, isso não significava que o processo de censura havia terminado. Dentro da dinâmica de recepção da fita, não havia qualquer garantia de estabilidade para a sua carreira comercial.

O episódio é interessante para pensarmos a trama complexa que envolve as diversas recepções de um filme. Mesmo com *Ainda agarro essa vizinha* fazendo altas bilheteria naquele ano⁶¹, a iniciativa da Confederação das Famílias Cristãs expõe uma distribuição heterogênea do capital cultural na cidade, que pode ser verificada com um olhar mais aprofundado sobre a distribuição de salas de cinema e seus perfis na cidade.

As pornochanchadas e suas provocações estéticas transitaram nesse campo. As comédias eróticas produzidas nas degradadas ruas do Triunfo e Vitória conseguiram ocupar diversas salas da cidade e também do Brasil durante os anos 1970, mas não se fixaram em terreno tranquilo. O conjunto de críticas da imprensa e determinados grupos

de associação civil são capazes de revelar que tais filmes provocaram um choque com determinados horizontes de expectativas advindos de alguns grupos sociais que chegavam a se sentir ofendidos, ultrajados com a popularidade e a repercussão das fitas. Expressar opiniões sobre a pornochanchada podia servir como estratégia de diferenciação.

Como demonstrado no capítulo anterior, a imprecisão formal para o que seria uma pornochanchada tornou o termo ligado às estratégias discursivas dos agentes que trataram do tema na construção de diferenciações. No caso da pornochanchada o

⁶¹ O Jornal do Brasil publicou uma nota em 18/09/1974 onde dizia que “a proverbial cafajestice nacional às vezes rende bons dividendos, o filme *Ainda agarro essa vizinha* faturou numa semana mais de Cr\$ 400 mil”. AMARAL, Zózimo Barroso do. “Nota sobre faturamento do filme”. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988. Disponível em <memoriacinebr.com>. Além da publicação do jornal carioca, documento produzido pela Ancine indica que o filme teve um público total de 1.922.478 espectadores no Brasil, sendo a quarta película nacional mais vista em 1974. ANCINE. “FILMES NACIONAIS COM MAIS DE UM MILHÃO DE ESPECTADORES (1970/2010)”. Disponível em <ancine.gov.br> (Acessos em 10 de fevereiro de 2019).

termo carrega uma carga crítica depreciativa que não parece estar presa e a uma designação objetiva de forma e conteúdo, mas a um rótulo de qualidade.

Do ponto de vista estético, apesar da variedade de temas explorados, há uma predominância do erotismo na publicidade, incluindo os cartazes e os títulos de insinuação erótica. Dessa forma, contabilizar a quantidade de pornochanchadas em exibição pode facilmente gerar discordâncias em relação à associação a determinados filmes, que podiam ou não ser assim considerados por seus realizadores ou espectador crítico. O quadro a seguir é resultado de um levantamento de filmes em cartaz produzidos no Brasil nos anos 1970, e apresentaram em seus títulos e frases de publicidade, termos que faziam alguma alusão ao sexo, além da construção do cartaz que, em geral, reforça suas intenções.

Utilizando como fonte as programações de cinemas da cidade divulgadas pelo jornal Folha de São Paulo e tomando como data base a primeira semana de junho dos respectivos anos, chegamos ao seguinte resultado:

Cinemas que exibiram filmes nacionais de caráter erótico (considerando título e cartaz) entre 1 e 7 de junho			
ANO	CENTRO	AV. PAULISTA E JARDINS	OUTROS BAIRROS
1970	5	-	7
1971	8	1	11
1972	3	-	3
1973	10	3	5
1974	6	-	3
1975	10	4	2
1976	19	9	21
1977	20	4	10
1978	21	4	23
1979	19	7	12
1980	15	5	8

Tabela 5: Cinemas que exibiram filmes nacionais de caráter erótico 1970-1980. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br> Acesso em 25/05/2019.

Gráfico 4: Cinemas com filmes eróticos em São Paulo. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019.

Os dados revelam que as salas mais distantes do centro acompanharam a tendência do cinema brasileiro firmado no erótico, bem mais do que a região da Paulista e Jardins, tida como um outro território cinematográfico. Algumas pornochanchadas que apresentavam um maior acabamento técnico chegaram a preencher as salas dessa região, como o filme *Os garotos virgens de Ipanema* (1973), que foi exibido com sucesso nos cines Astor, Center Iguatemi e Palmela e que apareceu no quadro Bolsa de Cinema do jornal Folha entra as maiores bilheterias, até seu certificado de Censura ser revogado no país⁶² (REIS JUNIOR; LAMAS, 2013).

No circuito de cinema em São Paulo, os bairros têm menos autonomia e acham-se de certa maneira vinculados ao centro, devido à política de lançamentos que,

⁶² O filme, dirigido por Osvaldo de Oliveira e produzido por Antonio Polo Galante (Cia. A.P. Galante) e Alfredo Palácios (Cia. Servicine), havia sido liberado com cortes para maiores de 18 anos em abril de 1973, podendo seguir para o circuito exibidor em quase todo o território nacional. Após um mês em cartaz, tendo atraído mais de meio milhão de espectadores, o Diretor-Geral do DPF, General Antônio Bandeira baixou uma portaria solicitando o reexame de uma lista de filmes antes liberados pela Divisão de Censura, que lhe é subordinada. 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*. Após reexame a comédia foi proibida e suas cópias confiscadas. A série de recursos e tentativas de negociações movidas pela Servicine demonstrava o quanto a empresa dependia economicamente do filme, liberado somente em dezembro de 1979, quando o recém-criado Conselho Superior de Censura (CSC) finalmente autorizou sua liberação, mantendo o veto para televisão. Esta última proibição encerra a saga processual da comédia, revogada em julho de 1982.

de alguma forma adiantava as produções que seriam mais bem-sucedidas e seguiriam para os bairros. Paradoxalmente, o aumento da presença do cinema erótico nas salas de bairro também é concomitante ao declínio progressivo do número de cinemas nessas regiões e ao início da transição para circuitos fechados dentro de shoppings centers, no decorrer da década de 1980. A mudança no perfil das salas de bairro acompanha esse processo de reconfiguração do circuito, afetando as salas remanescentes. Ao passo que a evolução da presença do cinema erótico na região central ocorre num contexto de relativa manutenção (com momentos de crescimento) do número de salas, ocupando também as salas de maior renome.

Número de Salas em São Paulo por região

Fonte:

Gráfico 5: Número de salas em São Paulo por região. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

PORCENTAGEM POR REGIÃO DE SALAS QUE EXIBIAM FILMES NACIONAIS ERÓTICOS NO PERÍODO ENTRE 01 E 07 DE JUNHO

Gráfico 6: Salas que exibiam filme erótico por região. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019.

Os dados obtidos pelo catálogo da Folha de São Paulo que permitiram o levantamento da presença da produção brasileira de caráter erótico nas salas se limitaram ao período circunscrito de uma semana, em cada ano, e, ainda que não sejam capazes de captar todas as nuances no mercado ao longo da década, demonstram que a penetração do cinema erótico acompanhou a evolução da reserva de mercado em curso naquela década e que a região central da cidade parece ter sido um território preferencial para lançamentos das películas, que depois se expandiram para as salas de bairro.

Havia cinemas que eram também salas de espetáculo, com programações especiais onde se exibiam shows eróticos antes da projeção das películas, como ocorria nas salas do Aurea Strip Show (na Rua Aurora, centro) e Moulin Rouge (Rua Conselheiro Nebias, centro). Essas salas exibiram títulos como *Desejos ardentes* (1970), *Sob o domínio do sexo* (1974) e *Como consolar viúvas* (1977). Assim como o cine Can Can, tais salas apresentavam programação mais voltada ao público masculino com pouco ou nenhum espaço para filmes de outras naturezas que não de temáticas sexuais.

Outros cinemas variavam sua programação, mesclando produções eróticas nacionais e outras películas. O cine Olido tinha contrato com distribuidoras internacionais e nacionais, além de parcerias com diretores. Algumas salas eram concorridas casas de espetáculo. Nessas, os filmes chegavam a ficar semanas na fila esperando a renda de outro minguar, para poder ocupar espaço na programação. Era o caso do cine Marabá, um dos grandes na Avenida Ipiranga.

O Marabá não era uma sala grande como as da Cinelândia, mas era uma das mais frequentadas de São Paulo desde os anos 1940 (SANTORO, 2004: 149), e sua carga simbólica de grande casa lançadora permanecia. Após quase três meses sendo anunciado no Marabá como “a seguir”, o filme de *A ilha do desejo* de Jean Garret entrou em cartaz em junho de 1975. As filas se formaram na avenida e o cinema teve que abrir sua plateia sobressalente para comportar o excedente de público que afluía. O resultado em cifras, naquela segunda-feira dia 9, foi o maior para um único dia até

aquele momento, superando outros sucessos de lançamento como *O grande Gatsby*, *Golpe de Mestre* e *O poderoso chefão*⁶³.

Nota-se que havia uma variedade muito grande de produções, fazendo com que muitos filmes não se repetissem em muitas salas, algumas vezes ficavam apenas em um endereço, restringindo-se a um circuito mais restrito de recepção. As produções que alcançavam maior repercussão penetravam no circuito com maior efeito, ampliando as zonas de recepção, como o filme *Pintando o sexo* (1978), que em junho era exibido tanto no centro (Ipiranga, Belas Artes Centro), quanto nos Jardins (Astor, Center, Vila Rica) e outros bairros (Universo, Festival e Novo São Geraldo).⁶⁴

Políticas estatais: filmes de arte ou populares? Nacionais ou estrangeiros?

Por não serem historicamente aliadas dos exibidores, as produtoras encontravam dificuldades em colocar o seu filme em um número muito grande de salas. Os chamados “circuitos regionais” em geral dificultavam a liberdade de oferecer, como desejavam, o produto cinematográfico para todas as salas e espectadores. Se o filme era exibido em um circuito, em geral não era exibido em outro, a não ser em casos excepcionais.

A questão da distribuição dos filmes para serem exibidos nas telas era um ponto fundamental. A chegada das cópias nas salas (de São Paulo, do Brasil e do exterior) era um problema histórico para o cinema nacional desde os anos 1950 (NAPOLITANO, 2014). As distribuidoras independentes ocupam um lugar intermediário entre os produtores e exibidores, e recebem uma porcentagem da renda líquida faturada, que no caso de São Paulo e Rio ficava na faixa de 20%. São elas responsáveis pelo transporte, estocagem, programação e promoção das fitas, além de indicar quais salas ou territórios seriam mais adequados aos filmes. A chegada das latas de filmes nos cinemas mais distantes e de outras cidades ainda dependia em grande medida das linhas férreas, o que denota uma estrutura ainda bastante limitada nesse quesito, algo que se transformaria com a criação da Embrafilme e sua participação efetiva nesse sentido. Na mesma região onde se produziam os filmes da Boca – que tinha a vantagem de se localizar ao lado da Estação ferroviária da Luz -

⁶³ “Perfil de um diretor: Jean Garret”. Revista Close-Up. nº 2, 1975. Pg: 6.

⁶⁴ Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas. 03 de junho de 1978. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

também se concentravam empresas responsáveis por fazê-los chegar aos territórios cinematográficos de sua alçada.

Um dado fundamental sobre a distribuição cinematográfica nos anos 1970 é a premissa adotada de que cada sala de cinema possuía um tipo de público. Tais empresas levavam em conta características dos cinemas e de seus frequentadores em seus negócios. O filme, tido como uma mercadoria a ser bem negociada, precisava ser lançado segundo uma premissa de racionalidade com o mercado. Foi isso que motivou a Assessoria de Imprensa da Embrafilme/SP a afirmar que “não existem maus filmes e sim filmes inadequados às salas”⁶⁵. O filme, portanto, tinha que ser lançado na sala certa, fosse ele mais ligado ao circuito de arte ou a produtos mais populares.

Havia evidentemente uma competição entre as distribuidoras que só trabalhavam com filmes nacionais – Embrafilme, Cinedistri, Brasecran, Ipanema, ABC – com as grandes estrangeiras, embora houvesse algumas vantagens oferecidas para o exibidor que se dispusesse a negociar com as brasileiras, como a cobrança de uma porcentagem menor em relação aos lucros de bilheteria. Diante das leis de obrigatoriedade de exibição do nacional nas salas, o exibidor tinha que jogar com a sua relativa liberdade de escolha, mas em geral preservava relações estruturadas com as distribuidoras que trabalhavam com o cinema estrangeiro. Algumas salas tinham parcerias fechadas com estúdios e distribuidoras, como os cines Metro, na Avenida São João, e Paramount, na Avenida Brigadeiro Luis Antonio (SIMÕES, 1990).

As pornochanchadas conquistam territórios em um momento de transformação da urbanidade e reformulação do circuito exibidor. Esse movimento também esteve atrelado ao trabalho do Estado e um aprimoramento das relações entre produtores de filmes nacionais e o ramo distribuidor/exibidor difundido pela cidade, influenciados pela dinâmica e uma ideologia mercadológica predominante no cenário cultural.

Desde o início do século o exibidor estava vinculado às grandes companhias estrangeiras que estabeleciam um sistema de lotes, onde se recebia um filme “blockbuster” de sucesso garantido, sendo obrigatória a exibição de outros filmes menores entregues pela distribuidora, essa cláusula contratual é comentada em reportagem publicada na Folha de São Paulo apresentando queixas de representantes do ramo e referida em estudos como o de Inimá Simões (SIMÕES, 1990).⁶⁶

⁶⁵ *Apud* RAMOS, Luciano. “Cinema Nacional, bom investimento.” Revista Close-Up . nº 1, 1975. Pg: 31.

⁶⁶ Folha de São Paulo. 05/06/1978. Pg. 12

Embora o mercado exibidor na cidade permanecesse dominado pelas distribuidoras americanas – Paramount, Columbia, Warner, Fox, MGM, United Artists, RKO – esse período é marcado por uma segmentação de públicos, que demandavam uma diversidade maior de filmes e uma ampliação do leque cinematográfico, abrindo espaço para distribuidoras de filmes europeus, asiáticos, latino-americanos e nacionais.⁶⁷ E o Estado teve um papel decisivo para a ampliação do potencial competitivo do produto brasileiro.

O engajamento em relação ao cinema brasileiro pelo regime militar desemboca na criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em novembro de 1966. O órgão gestor subordinado ao MEC foi criado com o objetivo de formular e executar políticas centralizadas de desenvolvimento cinematográfico no Brasil, atuando nas áreas de produção, distribuição, importação e exibição de filmes (ORTIZ RAMOS, 1983).

Desde a década anterior já 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 conjuntas que repercutissem em todos os processos de realização - 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 no sentido de reforçar uma tutela do Estado. Nesse sentido promovem a criação do INC e também da Embrafilme⁶⁸ criada como órgão complementar, que vai paulatinamente se tornar a maior agência de desenvolvimento cinematográfico do Brasil.

A criação do INC se dá em um ambiente de disputas entre perspectivas acerca do futuro do cinema nacional. Na sua órbita se colocaram os grupos envolvidos no campo cinematográfico interessados na implantação de uma real política de cinema para o Brasil. Quando de sua fundação o instituto gestado por membros do GEICINE⁶⁹

⁶⁷ A exemplo, a distribuidora francesa “Franco-brasileira”, a inglesa “Rank”, as japonesas “Tohei” e “Toho”, a mexicana “PelMex”, além das nacionais “Fama”, “Condor”, “Paris Filmes”, “Art”, entre outras. (LEITE, 2005)

⁶⁸ Desde sua criação em 1969, a Embrafilme se tornou referência para a produção cinematográfica nacional, alcançando gradativamente um grande controle tanto do fomento da produção pelo Estado, quanto da comercialização de filmes, colocando-se à frente no complexo mercado cinematográfico brasileiro. Sua trajetória evidencia um paradoxo, devido a proximidade como o Regime Militar ao passo que abrigava realizadores que não eram necessariamente apoiadores do governo. A Embrafilme se coloca durante muito tempo como epicentro de disputas num ambiente onde o regime simultaneamente financiava e censurava obras.

⁶⁹ O Grupo Executivo da Indústria cinematográfica, GEICINE, foi um órgão que se tornou subordinado ao Ministério da Indústria e Comércio e objetivava colocar o cinema na lógica dos problemas

(ORTIZ RAMOS, 1983) tinha como objetivo centralizar as ações, normas e recursos para o cinema brasileiro. Além disso, a partir do decreto-lei 43, de 18 de novembro de 1966, as atividades cinematográficas no Brasil, inclusive as programações dos cinemas e certificação de filmes, que antes eram aprovadas por órgãos policiais, ficaram a cargo do recém-criado INC, embora ainda coubesse às autoridades policiais o encargo de conceder o Certificado de Censura, sem o qual estava vedada a entrada do filme no circuito comercial (MELLO, 1978: 37). Junto às medidas de proteção do produto nacional aprovadas ao longo dos anos, a lógica era de manter uma política liberal em relação à importação de filmes estrangeiros. À frente de sua implantação, Flávio Tambellini em entrevista à Revista Filme Cultura preocupava-se em repetir que não havia o objetivo de cercear a entrada do produto estrangeiro no Brasil.⁷⁰ Dentro de uma perspectiva que podemos chamar de universalista, os grupos à frente do INC visavam reforçar o caráter industrial do cinema sem tocar nos interesses das empresas internacionais, numa perspectiva que pregava um “cinema universal”, sem aspectos ideológicos e com as garantias oferecidas pelo Estado no sentido de regularizar o mercado e proteger o desenvolvimento industrial.

Essa tendência gradual do Estado de intervir no ambiente cultural ocorre num momento em que o cinema brasileiro vinha inflamado por uma corrente nacionalista que via no cinema uma chave para a conscientização nacional e que ganhou notoriedade ao produzir filmes reconhecidos como arte, o Cinema Novo.

Nos anos 1960, cineastas buscaram interferir na cena cultural, dando à produção cinematográfica o caráter de afirmação de um cinema nacional contra um mercado dominado pelo cinema estrangeiro, dentro do complexo processo de modernização capitalista. Assim, se produzia um projeto cultural sob a capa ideológica da “libertação nacional”. Esse cinema pareceu viável a seus idealizadores uma vez que foi gestado na possibilidade de aliança com o Estado populista do início da década.

O período anterior a Ditadura era marcado por uma utopia nacionalista, que buscava concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida, e pela crença de superação da situação de incipiência da indústria cinematográfica (ORTIZ, 1994:108). A questão de uma pretensa identidade nacional foi um tema perseguido por parte dos

econômicos do Estado e também legislar, dando continuidade à perspectiva industrialista que orientava às ações governamentais.

⁷⁰ Revista Filme e Cultura, ano I, nº 2. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Cinema. novembro/dezembro, 1966.

principais cineastas dos anos 1960, no qual se organizou um movimento⁷¹ em torno de fundamentos políticos que deveriam orientar a arte cinematográfica brasileira. O Cinema Novo pautava-se na questão sempre complexa e indefinida da descoberta de um suposto espírito brasileiro em oposição aos enredos do cinema estrangeiro (RIDENTI, 2000). Dessa forma, se contrapunha em tom de denúncia à existência de uma cultura brasileira descaracterizada, imersa em aspectos alheios à suas raízes, colonizada. Surgia então uma tendência nacionalista na cinematografia cujo ponto de partida pautava-se na lógica da desalienação tendo como resultado a libertação nacional das amarras que impediam o desenvolvimento cultural brasileiro baseado na incerta perseguição do que seriam as “coisas nossas”.

Esse segmento da produção almejava o crescimento de uma indústria cinematográfica conforme um modelo nacional e a busca (às vezes experimental) de uma “linguagem brasileira” que seria também seu instrumento de denúncia, sua estética da fome. Em torno desses filmes se constituiu o rótulo de “cultural”, devido às expressas intencionalidades políticas na autoria e a repercussão nos meios intelectualizados. Com a Ditadura Militar e seu modelo peculiar de industrialização (JOB DE OLIVEIRA, 2007), o projeto esbarrou justamente no problema da penetração no mercado. O Cinema Novo aproximou-se da nova década com uma tarefa de redefinição. A apelação, por meio de medidas governamentais protecionistas, à produção nacional demonstra o intuito de cumprir um objetivo nunca alcançado, a aproximação com o grande público.

O movimento conseguiu manter uma notoriedade internacional, sendo muito bem recebido e até celebrado pela crítica em países como Portugal e França (FIGUEROA, 2004) (GOMES, 2014). Manteve-se dentro do circuito de arte, a exibição em festivais e universidades, também através de 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. O panorama das produções ainda era de realizações em pequenas produtoras e exibição em circuitos restritos de salas. Pode-se afirmar que as questões de mercado foram colocadas em um plano secundário. As questões relativas à autoria e temática político-social deram a esses filmes uma

⁷¹ O movimento foi composto por muitos cineastas intelectuais, tais como: Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra entre outros.

densidade dramática e uma linguagem muito característica das condições materiais de produção do próprio período, mas estabeleceram relações frágeis com a indústria. Sintetizando o dilema, Gustavo Dahl admitia o aparecimento da questão ao se interrogar sobre a maneira de “vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público”.⁷²

Seus realizadores exerceram pressões e críticas ao INC, à forma autoritária de sua criação, e ao modelo de industrialização colocado, e que junto ao fortalecimento da Censura compreenderia uma real transformação do cenário cultural, que inviabilizou cada vez mais produções com viés questionador. Glauber Rocha foi uma das vozes que se opuseram a essa perspectiva:

“[...] O INC tem uma visão colonial de cinema, quer que o cinema brasileiro seja imitação do cinema americano, e isto não pode ser. O cinema brasileiro, posto que cinema oprimido, é oponente natural do cinema dos EUA. [...] O que queremos é que o Cinema Novo seja o cinema brasileiro: comunicando-se com o público tendo seu próprio mercado, exportando. Que o Cinema Novo seja indústria, com nova mentalidade, onde o diretor tenha liberdade de criação, em que o produtor seja técnico em economia, em que a criação se desenvolva num clima saudável, em que o comercialismo não participe como usura mas como proporção de lucro calculada administrativamente. [...]”⁷³

É possível afirmar que, economicamente essa vertente cinematográfica teve dificuldades para se expandir nesse contexto, uma vez que acreditou na neutralidade de um Estado que não era simpático às aspirações nacionalistas ligadas ao governo anterior. Esse movimento, apesar da pluralidade de seus realizadores, encontrou esse como um de seus maiores problemas de execução.

⁷² Dahl, Gustavo. O Cinema novo e seu público. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. N. 11-12, mar 1967.

⁷³ Glauber Rocha, “O transe da América Latina” (1969), entrevista a Federico de Cardenas e René Capriles, *Revolução do Cinema Novo*, Ed. Alhambra /Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, -- 153-155. Presente em RAMOS, Jose Mario Ortiz. Cinema Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70. Pp 66.

Não se trata exatamente de pensar numa evolução do pensamento industrial brasileiro na esfera cinematográfica, mas evidenciar que as experiências históricas, como da chanchada e do projeto cultural do Cinema Novo de certa forma delinearão marcos no tratamento de produções cinematográficas nesse período. Deram ao cinema brasileiro um repertório. Roupagens que podiam ser mais populares ou intelectualizadas e que contribuíram para a construção de referenciais polarizados, que identificavam o cinema de arte, teoricamente de maior qualidade, como contraponto a um cinema popular, tido por muitos agentes como de menor qualidade. Essa tendência polarizada de classificação de cinemas e filmes manifestada através de discursos podia ser reforçada pela forma de disseminação das películas.

É possível afirmar que, até esse momento de maior crise o movimento cinemanovista defendeu que o cinema devia ser “produto do governo”, que o Estado andaria junto com o intelectual na missão de conscientização nacional, no intuito de fugir da condição de “colônia cultural”. Como projeto o movimento chegou aos anos 1970 com o esmaecimento de seu plano cultural nacionalista. Evidenciou-se um conflito, existente na crença de que o poder de rompimento da alienação do “povo” estaria 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 e necessitava de reformulações. Esse cinema inspirado na dicotomia alienação/conscientização não encontra no Estado o auxílio desinteressado que desejara. Apelos de Glauber Rocha ao Estado, como a imposição de importações limitadas a filmes estrangeiros e a negação de atestados de “boa qualidade” às chanchadas, dava às camadas populares uma condição cultural quase tutelada (ORTIZ RAMOS, 1983:46), reforçava a leitura crítica de oposição entre arte e mercado.

A busca por um cinema que fosse capaz de catalisar o público e viabilizasse uma produção contínua esbarrava na dificuldade de criar um diálogo mais efetivo com o grande público, que tinha que assistir e gostar dos filmes. Aparecendo para os espectadores como projetos distintos para o cinema nacional, a contemporaneidade do Cinema Novo e o ciclo da pornochanchada serviram como referências para reforçar antagonismos clássicos.

Através do gosto, do trabalho de definição do que é um filme bom ou ruim, os sujeitos sociais realizam operações práticas que definem os objetos em processos distintivos. A recepção do filme parece em muitos casos ser atravessada por uma oposição clássica no campo artístico, instituída desde o século XIX, entre arte pura – que não seria tão motivada por interesse econômico e obedeceria a uma lógica interna de produção estética cujo capital simbólico era legitimado - e arte comercial – cuja lógica econômica comprometeria seu valor artístico devido a busca por um sucesso imediato, contentando-se em ajustar-se a uma demanda.

É certo que a ideia de “filme cultural” em oposição ao filme popular já estava presente, por exemplo, na maneira como frequentemente se tratava as produções das chanchadas da Atlântida produzidas no Rio de Janeiro nos anos 1950, ou, no lugar prestigiado dado a adaptações literárias e filmes históricos que fizeram sucesso no início dos anos 1970 (NAPOLITANO, 2014:173). Classificações reforçadas ao longo da história e que nos anos 1970 vão emergir como se provocadas por uma intenção que a pornochanchada explicitou, a de um cinema programado para atingir as massas. Ao estabelecer um modo de produção economicamente sustentável e com apelo ao popular, se construiu um cenário onde o cinema passa a se impor definitivamente como mercadoria, na onda de um processo mais amplo em curso que visava estruturar a produção cultural como indústria e inserir de vez o país na lógica do capitalismo mundial.

Até sua extinção, pela lei 6.291 de dezembro de 1975⁷⁴ (MELLO, 1978: 11), o INC tinha sido responsável por 112 resoluções saídas do seu Conselho Deliberativo para influir no perfil e comportamento do cinema brasileiro, deixando caminhos abertos para os produtores da Boca. Foram sucessivas as alterações na lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em uma parte dos dias do ano. Anteriormente fixada pelo GEIC em 42 dias anuais, depois pelo GEICINE em 57 dias de exibição obrigatória de filmes brasileiros, tentou-se provocar um salto nessa cota em 1970, quando ampliam por um curto momento para 112 dias. Tal iniciativa gerou

⁷⁴ 1975 é um ano modificações importantes nas estruturas estatais que regem a cinematografia brasileira. A extinção do INC leva a um fortalecimento da Embrafilme, a princípio agência ligada ao órgão onde se concentravam os recursos destinados à produção de filmes brasileiros. Após extinção do órgão, justificada pelo ministro Ney Braga como já tendo sido cumprida “sua missão pioneira de abrir caminhos de uma indústria cinematográfica vigorosa”, a maioria de suas atribuições passam à Embrafilme. No ano seguinte é criado o CONCINE, Conselho Nacional de Cinema, destinado a assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas de desenvolvimento e também fiscalizar as atividades cinematográficas em todo território nacional, incluindo a exibição compulsória do filme nacional de curta, longa metragem e jornais cinematográficos.

resistência dos circuitos exibidores e as negociações levaram a um recuo naquele mesmo ano para 98 dias, reduzidos novamente em 1971 a 84. O salto da lei protecionista ocorre no ano de 1975 quando se fixam os polêmicos 112 dias de filme brasileiro nas salas de cinema (ORTIZ RAMOS, 1983:60). Em 1978 o CONCINE baixou uma resolução aumentando para 133 dias por ano. O ápice desse tipo de legislação ocorreu em 1980, quando outra resolução elevou a obrigatoriedade para 140 dias anuais divididos trimestralmente (GATTI, 1999: 11).

Gráfico 7: Comparação do número total de salas com as que exibiam filme nacional erótico. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas no período entre 01 e 07 de junho. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Vê-se que o mercado sente essa mudança, refletida no pico de 1976. Mas como o mercado em geral estava esfriando, a tendência ainda foi de queda e, por conseguinte, da diminuição do número de salas que exibiam filmes de pornochanchada.

Dentre as políticas afirmativas também se estimulou a criação de um sistema de premiações que injetava dinheiro diretamente na produção, através de prêmios sobre percentual de bilheteria e também de qualidade⁷⁵. A chamada “Lei da Remessa” aprovada em 1962 já recolhia parte do desconto do Imposto de Renda relativo aos filmes estrangeiros para direcionar os recursos para a produção de filmes nacionais por

⁷⁵ Os Prêmios adicionais de qualidade eram concedidos aos doze melhores filmes, a princípio selecionados por uma comissão criada pelo INC, depois passando para a alçada do Juri Nacional de Cinema por meio de resolução do CONCINE de 1977.

meio do INC. Quando em 1975 o controle passa à Embrafilme, coube à agência a tarefa de dispor sobre a concessão de prêmios e outros incentivos.

A datação é interessante porque coincide com um momento importante de salto na exibição de pornochanchadas nas salas cinemas, acompanhando também uma multiplicação de exercícios de demarcação desse gênero em textos da imprensa, como verificado nos levantamentos dos jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo. À medida que a Ditadura instaura esse modelo de industrialização, que ao mesmo tempo persegue produções e incentiva o fomento do filme nacional, a pornochanchada aparece como uma linguagem que transita bem nesse cenário.

Certamente as políticas protecionistas implantadas pelo INC representam um fator decisivo para a materialização da Boca do Lixo como polo industrial de produção de cinema. Para além de garantir a sobrevivência do produto nacional, a reserva de mercado e a política de premiações provocou o surgimento de um mercado que “solicitava” filmes, ainda que sob um regime de exceção submetido ao Ato Institucional nº 5.

É verdade que, a partir de 1975, a Censura vai se tornando mais “branda”, anunciando o movimento da política de distensão lenta, gradual e inconstante da ditadura, encabeçada pelo governo Geisel. O objetivo com a abertura gradual era diminuir o isolamento da opinião pública e da relação com muitos artistas e jornalistas de viés mais questionador (GASPARI, 2004:18). Muitos desses artistas e críticos⁷⁶ viam a pornochanchada como espécie de “subproduto” da Censura, como escoamento da máquina esterilizante do Estado e resultado da ideia de “bom gosto” imposta pelo departamento manifesta no atestado de “boa qualidade” emitido pelo INC. Perspectiva que não era restrita aos opositores, como revela o depoimento de uma das musas da pornochanchada, a atriz Matilde Mastrangi:

“A pornochanchada existiu só porque era um período difícil no Brasil. Eles permitiam uma válvula de escape. Na minha opinião era isso, porque no ritmo que estava o Brasil... [...] Era muito grotesco o que a gente fazia para a Censura liberar, se fosse pela moral e bons costumes. Eles sabiam o que era bom para o povo. Como o jogo do bicho, a droga. [A pornochanchada] era uma droga. Não representou outra

⁷⁶ CARELLI, Wagner. E a censura gerou a pornochanchada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jan. 1977. Geral, p. 14

coisa. Foi a cara do Brasil: ‘cu’ e ‘boceta’. ‘Pau’, naquela época, não mostrava. [...] A pornochanchada só floresceu por causa da ditadura. Se não houvesse ditadura, não haveria pornochanchada”⁷⁷

Ainda nas interpretações que buscaram os “culpados” pela pornochanchada, ao expressar seu incômodo com o espaço encontrado pelas produções eróticas, o crítico se pergunta quem eram os responsáveis:

“[...] A quem cabe a culpa? Ao exibidor, que preferiu o filme erótico ao filme sério? Não, é ele, antes de mais nada, um empresário. Seu negócio é contar o dinheiro das sessões no fim da noite, e pensar no próximo programa. Ao público? De certa forma, sim, porque o público, ou boa parte dele, está logicamente interessado em nudismo, em cenas de alcova, em situações eróticas. Ao INC? A boa parte da responsabilidade cabe ao órgão, porque é de lá que o produtor picareta sai apoiado, com o certificado de ‘boa qualidade’ para filme sem qualidade alguma. Ao realizador? Também. Afinal ele está comprometendo o cinema brasileiro, e, muito mais, os seus companheiros que, pagando juros por empréstimos bancários obtidos a duras penas, veem seus filmes parados nas prateleiras com poucas chances de exibição, ou porque não são eróticos a ponto de agradar o exibidor, ou porque são sérios e nem o exibidor, nem a grande maioria do público está querendo seriedade nas telas.”⁷⁸

⁷⁷ *Apud* ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas< SP: Editora da UNICAMP, 2006. P. 160.

⁷⁸ FASSONI, Orlando L. “As dúvidas do filme brasileiro”. Folha de São Paulo. 08 de outo de 1971.

O autor do artigo mobiliza uma visão que vê o cinema erótico como resultado de uma junção entre a política governamental, preferências escusas do público e a falta de empenho de produtores para elevar a qualidade do cinema nacional. Dessa forma, a pornochanchada é taxada como empecilho para grupos de realizadores pertencentes a outras correntes estéticas que disputavam a vez na fila dos circuitos.

O regime procurou manter algum traço nacionalista na cultura, “permitindo” em certa medida uma sobrevida de alguns setores mais ligados a esquerda que tinham atuação importante no cenário cultural (NAPOLITANO, 2014). Além disso, o esforço antropofágico do Tropicalismo demonstrava que o debate cultural havia alcançado outros vieses críticos, como a questão dos costumes e do sexo. Mas era evidente a tendência alcançada na Ditadura Militar, de massificação da produção cultural que, combinada com a censura prévia, atingia todas as vertentes artísticas, incluindo além do cinema, a música, a telenovela, produção de revistas etc.

A tendência nacionalista na produção cinematográfica havia se dissolvido. Segundo Abreu (2006), por mais que houvesse realizadores interessados na construção de um estilo, a indústria da Boca do Lixo preocupava-se muito mais em adaptar-se como fornecedora de produtos audiovisuais com o objetivo pragmático de atender demandas do público e do circuito exibidor. Para isso investiam em comédias originais e paródias de filmes estrangeiros conhecidos. Essa tendência ao escracho levou produtores a fazerem inclusive uso de títulos que parodiavam obras estrangeiras de sucesso, tais como *A banana mecânica* (1974), *Bacalhau* (1975), *Nos tempos da vaselina* (1979).

Formou-se uma experiência corrente na produção de pornochanchadas, quando o exibidor, seguindo critérios de faturamento, determinava a encomenda ou se associava a produtores que chegavam com propostas que prometiam sucesso de público, em geral assentadas na fórmula erotismo- baixo custo- produção rápida. A Boca do Lixo montava um sistema articulado. Nessa região além de estúdios são instalados escritórios de distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros, estimulando a criação de novos negócios (ABREU, 2015: 21).

Estratégias de mercado: Quando o exibidor virou sócio

A experiência atestada pela Boca do Lixo foi a de montagem de uma cadeia produtiva industrial na qual alguns produtores (e investidores) se colocavam como espécie de fornecedores de filmes de encomenda. As salas exibidoras que tinham que exibir o nacional via de regra optavam pelo que prometia melhor retorno. A ampliação da demanda por filmes nacionais e o espaço encontrado pelos produtores paulistas da Boca do Lixo nessa conjuntura, contribuiu para promover uma experiência de produção industrial cinematográfica sem precedentes no Brasil.

FILMES NACIONAIS PRODUZIDOS (1966-1983)			
ANO	Nº DE FILMES	BOCA DO LIXO	EMBRAFILME
1966*	30	-	-
1967	41	-	-
1968	47	-	-
1969**	46	12	-
1970	83	21	17
1971	94	22	12
1972	70	25	30
1973	54	20	25
1974	80	21	38
1975***	89	24	25

1976	84	37	29
1977	73	21	12
1978	100	40	22
1979	96	44	19
1980	103	39	13
1981	80	55	21
1982	85	51	23
1983	84	-	17

* Criação do INC

** Criação da Embrafilme

*** Extinção do INC, passando à Embrafilme e ao CONCINE a responsabilidade de regulamentação, fiscalização, controle das políticas financeiras e culturais no âmbito do cinema.

Tabela 6: Filmes nacionais produzidos (1963-1983). *Apud* ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas< SP: Editora da UNICAMP, 2006.

Nota-se que em 1976 as produções da Boca já eram em número superior às financiadas pela Embrafilme. Numa entrevista à Revista Filme Cultura em 1982, o dono de uma das maiores produtoras de pornochanchadas na Rua do Triunfo, além de estúdio e equipamentos, Antonio Polo Galante descreveu o seu modelo de negócios, estabelecido a partir de acordos mais diretos do produtor com o ramo exibidor e de distribuição:

“[...]Eu sou um produtor bem-sucedido, os meus filmes todos dão resultados, porque eu tenho um esquema diferente de produzir. Eu nunca produzo sozinho. Eu produzo o filme com meu dinheiro e vendo 50% ao exibidor pelo custo da produção. Aí ele me paga a produção e 50% é dele. Já começo outro filme com esse dinheiro e com o lançamento garantido.

O único filme que produzi sozinho foi *Convite ao prazer* do Khoury e que a EMBRAFILME me deu 3 milhões e meio de adicional e me adiantou dois milhões por conta da renda. E felizmente deu certo. Deu muito dinheiro, tá perto de 100 milhões de faturamento. [...]

[...] Exibidor é um camarada que vê só comércio, seja filme nacional ou estrangeiro. Hoje, o filme nacional é melhor que o estrangeiro em bilheteria. *Paraíso proibido* foi um fracasso, fez 1 milhão e 300 mil em uma semana no Marabá. O filme estrangeiro está fazendo hoje 900 mil. Mas o filme estrangeiro entra 30 ou 40% e o nacional a 50%. Em compensação, o exibidor, vendo mais bilheteria no cinema nacional, começa a ser produtor também.”⁷⁹

As entrevistas concedidas por produtores a Nuno César Abreu (ABREU, 2006) embora muito ricas para compreender a dinâmica no campo do cinema, não devem ser encaradas como reflexo exato e absoluto dessa realidade, uma vez que, naturalmente o narrador tende a priorizar a sua ação como estrutura referencial na sua reconstituição do passado. O empresário produtor fala de um contexto onde também fatores ligados à legislação vigente impulsionavam a produção nacional, que encontrava uma linguagem popular nas pornochanchadas. Galante chegou a produzir 23 filmes entre 1976 e 1982, uma média muito alta para a produção brasileira (ABREU, 2006: 195).

Há indícios de que se praticou uma espécie de nova estratégia de negócios, onde o produtor vendia uma boa porcentagem do filme ao exibidor, maior do que as distribuidoras estrangeiras ofereciam. O exibidor então cumpriria a sua “cota de tela” obrigatória com um filme que lhe prometia proporcionalmente uma maior lucratividade. Além disso, os novos produtores independentes passam a investir na criação de uma espécie de gênero reconhecível, fazendo uso de um *starsystem* com belas atrizes, uma publicidade de tom irreverente que explorava o conteúdo sexual, cartazes que exaltavam a centralidade da mulher, num movimento constante de aprimoramento tendo como base outros filmes de atestado sucesso.

⁷⁹ TREVISAN, João Silvério. “Entrevista com A. P. Galante: O Rei do Cinema Erótico”, Filme Cultura, ano XV, nº40. Rio de Janeiro: Embrafilme, MEC, maio, 1983.

Na entrevista, Galante se recorda de como começou a produzir filmes até erguer a Servicine com Alfredo Palácios em 1968, que se tornou uma das principais empresas da Boca. Ao distribuir o próprio produto - o que já era prática em empresas como a PAM Filmes, Cinedistri, Paris Filmes, Marte Filmes – o produtor eliminava o intermediário, aumentando a lucratividade.

Vínculos estabelecidos com exibidores ajudavam na rapidez da produção, importante também para o exibidor que visava ao cumprimento legal da determinação de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. O artigo 37 do Decreto-lei n.43, de novembro de 1966 previa a penalidade de interdição de salas exibidoras nos casos de descumprimento das normas de proteção ao cinema nacional (MELLO, 1978: 208).

Sua aventura começou quando Galante e o montador Silvio Renoldi compraram um filme inacabado de Ody Fraga, cujo título prévio era *Erótica*. Filmaram algumas cenas noturnas e de strip-tease e lançaram o produto. “Nós mudamos o título de *Erótica* para *Vidas nuas*. E fez sucesso, ficou quatro semanas no cine República. Você se lembra do República, um cinema enorme, uma caveira de burro para o cinema nacional”.

Os elos constituídos entre produção, distribuição e exibição contribuíram para sustentar a escala de produção da Boca do Lixo. Nem todas operavam como a Servicine de Galante, utilizando crédito do dinheiro de distribuidoras ou exibidoras. Era frequente, também, o produtor começar o filme investindo sozinho e depois associar-se a um exibidor (e/ou distribuidor) visando a finalização da película e a garantia de exibição.

Havia casos em que a associação entre produtor e distribuidor/exibidor se dava como alternativa para terminar o filme, quando o dinheiro se esgotava. A solução encontrada era vender os direitos patrimoniais do filme para a empresa distribuidora ou negociar diretamente com o exibidor, garantindo a pós-produção e a fabricação das cópias. O relato sobre a produção de *Lilian M., o relatório confidencial* (1975) de Carlos Reichenbach, importante produtor/diretor/roteirista da região da rua do Triunfo, sintetiza essa prática de produção:

“Eu peguei toda a sucata da minha produtora e produzi um filme, com sobras de negativo. Depois comprei mais negativo. [...] Para finalizar *Lilian M.*, tive que vender uma parte do filme. Tive que vender a distribuição da fita. [...] Foi para o

Elias Cury Filho, que, aliás começou a entrar na [atividade de] produção aos poucos.”⁸⁰

Claudio Cunha, outro diretor da Boca, conhecido por não gostar de fazer muitas concessões aos produtores e que havia estreado o sucesso *O clube das infieis*, realizou em 1977 juntamente a Kinema Filmes o projeto de *Snuff- Vítimas do Prazer*, com roteiro escrito por Carlos Reichenbach. Para finalizar o filme, Cláudio Cunha vendeu uma porcentagem do filme à distribuidora Sul-Paulista e ao grupo exibidor Severiano Ribeiro. Segundo seu relato, o próprio Severiano Ribeiro comprou o filme mesmo sem vê-lo, apenas baseado na sinopse e algumas fotos, o que lhe rendeu respeito entre os exibidores.

“Eu lembro que, no dia da estreia do filme... O Cine Marabá era um termômetro. Ficava todo mundo de olho, porque, pela primeira sessão do Marabá, que era às 10 horas, você já sabia o que ia acontecer com o filme no Brasil inteiro. Era incrível! Ficavam os exibidores do Brasil inteiro ligando pro Chiquinho [...] pra saber quanto a fita rendeu na primeira sessão do Marabá [...] Rapaz, na segunda-feira de manhã, às nove e meia, eu fui para o cinema ver o que ia acontecer. Quando cheguei na Avenida Ipiranga, era uma agitação danada, gente à beça. Eu pensei: ‘Nossa, o que está acontecendo? Só falta ser uma greve, um movimento que vai me arrebentar com o filme’. Mas o tumulto era gente querendo ver o filme.

O Marabá tinha uma fachada colossal. Então, fiz uma fachada enorme, um aparato na porta do cinema. Botei assim: ‘*Snuff- Vítimas do prazer*. O filme em que as atrizes foram estupradas e assassinadas de verdade’. Aí, todo mundo ia lá pensando que ia ver estupro e assassinato. Sem falar no *trailer*, que batia muito. Isso era o que pegava: o *trailer*, a fachada, o título. E a tradição dos cinemas. O Marabá era um

⁸⁰ Entrevista de Carlos Reichenbach a Nuno César Abreu. ABREU, Nuno Cesar. Boca do Lixo: Cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006. Pg. 76.

cinema de cabeça. A fita que ia pro Marabá o público já sabia que era boa.”⁸¹

O relato de Claudio Cunha evidencia a importância do anúncio e propaganda para provocar os espectadores. Dado o modo de produção que se constituiu na Boca, onde as produções eram geralmente financiadas com rendimentos de filmes anteriores, não havia espaço para erro. Um fracasso podia ser capaz de comprometer as produções subsequentes. Atingir uma boa repercussão significava garantir o funcionamento desse sistema de produção. Até metade da década, a cidade de São Paulo representava 20% de toda arrecadação nacional, o que a tornava território estratégico para uma carreira de sucesso.⁸² Do ponto de vista dos investidores e produtores o objetivo era claramente ganhar o público, por isso muitas vezes chegavam a intervir nas suas fases de concepção.

Imagem 30: Fonte: Observadores diante de propaganda do filme *Snuff: Vítimas do prazer* (1977). Cinemateca Brasileira. Disponível em <bcc.org.br>. Acesso em 05 de outubro de 2019.

Apesar de haver um processo de evolução do erotismo ao longo da década, sobretudo na segunda metade de 1970, a nudez apresentada nos filmes era em geral parcial e os planos muito mais insinuativos que explícitos. Era comum produtores procurarem investidores e para convencê-los ofereciam títulos já preconcebidos, às vezes antes do roteiro estar pronto. Os títulos também eram vistos como essenciais para atrair o público.

⁸¹ Entrevista de Claudio Cunha a Nuno César Abreu. ABREU, Nuno Cesar. Boca do Lixo: Cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006. Pg. 89..

⁸² Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: Anuário de 1975. Embrafilme: Rio de Janeiro, 1975. Pg. 31.

O depoimento desses cineastas e o interesse comercial de ocupar determinadas salas indicam que reconheciam a permanência de uma notória “aura dos cinemas”, capital simbólico constituído, importante para o sucesso dos filmes. Um período que ainda preserva em certa medida a imagem de alguns cinemas como “templos de cultura”.

“[...] São Paulo, com uma produção principalmente gerada na Boca do Lixo, é o primeiro estado em arrecadação e espectadores, o filme erótico capitaneando essas cifras. Mas o que pesa nos contratos de co-produção é a força política de pressão sobre a empresa estatal, e os cinemas paulistas são escolhidos de acordo com a ‘tradição histórica’ ou ‘capital cultural’ que possuam. [...]”(ORTIZ RAMOS, 1983:137)

Dessa forma, os cinemas do centro tradicional da cidade vão conseguir se manter na década entre as maiores bilheterias de São Paulo. Em 1975, sete deles lideravam o ranking anual de arrecadação em São Paulo, que incluía os cines (em ordem decrescente): Comodoro, Ipiranga, Marabá, Bristol, Olido, Center, Art Palácio, Paulistano, Liberty e Marrocos⁸³. Dentre os dez mais frequentados de São Paulo em 1975, os três cines que não estavam no centro (Center, Paulistano, Liberty) estavam localizados na Avenida Paulista.

Salas como Marabá e Marrocos, carregavam uma espécie de herança simbólica dos tempos áureos de décadas anteriores. Como evidenciado nos comentários de Cláudio Cunha, os produtores sabiam disso, e trabalhavam com certo sucesso para preencher essas salas com seus filmes eróticos. As pessoas que frequentaram tais cinemas ao longo dos anos construíram o seu nome, ou a sua identidade, que se mantém num momento em que grandes cinemas do centro se readequavam, como estratégia para novos tempos de reformulação de mercado. Uma parte da crítica reagia às comédias eróticas nacionais, que invadiam essas salas, antes revestidas por uma suposta “tradição” e agora inseridas em um novo arranjo urbano, onde marchavam projetos que declinavam o centro antigo como polo cultural e econômico da cidade em

⁸³ Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: Anuário de 1975. Embrafilme: Rio de Janeiro, 1975. Pg. 54.

favor da região historicamente mais identificada com as elites, notadamente Paulista e Jardins.

Imagem 31: Anúncio de *Escola penal de meninas violentadas* (1977) dando destaque às salas da região central (Marabá e Olido) e Jardins (Del Rey), incluindo também a exibição em outros bairros (Jamor, Amazonas, Hollywood, Aladin, Goias, Roxy, Cinemar, Rialto).

Fonte: Arquivo Cinemateca Brasileira. Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes. Documento: P 575/2. Publicado no *Jornal da Tarde* (SP, 19/12/1977).

Nesse interim, a forte presença dos filmes nacionais eróticos foi uma característica mais identificada com os cinemas do centro e alguns bairros. Ao longo dos anos as produtoras da Boca intensificaram como podiam a dosagem de erotismo até se colapsarem com a chegada do filme de sexo explícito na década de 1980. (ABREU, 2006)

A presença de produções brasileiras baratas e com acabamento técnico inferior às produções estrangeiras pode ter fomentado uma sensação de “corpo estranho” para alguns frequentadores desses antigos cinemas de prestígio. As pornochanchadas apareceram quase como sintoma de que os cinemas não mantinham mais um padrão elitista, cultivado durante anos. Pode ter subjetivado agentes a constituir sistemas classificatórios alicerçados em diferenciações de classe com base na apropriação de

um público em um determinado espaço, como uma estratégia de distinção. Influências estéticas como a da chanchada, do cinema norte-americano e do Cinema Novo também muniram críticos de referências, na construção de referenciais comparativos, um gosto que rejeitava ou combatia tais filmes, podendo também aceitá-los na condição de subproduto.

Foram muitas as mudanças ocorridas no campo cinematográfico que favoreceram a penetração das pornochanchadas no mercado. Mudanças que se coadunam às ocorridas no próprio espaço urbano e contribuíram para uma mudança de perfil nas salas de cinema da cidade. As pressões advindas do Estado para cumprimento de cotas de tela para o cinema brasileiro também pressionaram produtores e exibidores, que lançaram novas estratégias de negócio. Todos esses aspectos contribuem para mapear melhor as condições da oferta do produto cinematográfico na cidade e permitem compreender com mais acuidade os agenciamentos e disputas que atravessam a reprodução do filme nas telas e as suas possibilidades de recepção crítica.

CAPÍTULO 3

HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM: O USO DA PARÓDIA

Ao reconhecer uma paródia, somos remetidos imediatamente para o objeto que existe anterior a ela, que se torna o fundamento de sua existência. Entre as referências reconhecíveis da obra original e o filme paródico ocorre uma provocação das disposições mentais, uma vez que seu conteúdo é satirizado. Essa perspectiva relacional é inerente à leitura do objeto cultural e se reforça quando a obra em questão é identificada como uma sátira a outra produção, ou seja, uma obra que solicita que o leitor mobilize referências relativas à forma, gênero ou estilo de um modelo do qual se apropriou, para provocar ou romper com suas expectativas.

O filme *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) é resultado do uso desse recurso bastante comum na comédia e na pornochanchada. Esse meio de recriação satírica de uma obra anterior de sucesso foi muito utilizado por comediantes do mundo todo. No cinema, pelo menos desde 1922, quando Stan Laurel satirizou o sucesso *Sangue e Areia*, na comédia intitulada *Lama e areia*. Entre as primeiras incursões brasileiras nessa área destacam-se as produções cariocas da Atlântida cinematográfica, que produziu *Carnaval no fogo* (1949) um *Romeu e Julieta* à brasileira, com Oscarito e Grande Otelo. Neste caso a paródia é feita em cima de personagens clássicos da literatura, associada a uma cultura de elite, também podendo se inspirar em personagens históricos, como em *Carnaval da Atlântida* (1953), filme em que Oscarito representa Helena de Tróia. Nessa linha também podem ser incluídos *Uma certa Lucrecia* (1957), *O barbeiro que se vira* (1957), *Sherlock de araque* (1958), *As três mulheres de Casanova* (1968), entre outros.

Durante a era das chanchadas houve uma variedade de produções paródicas que permitem assinalar esse estilo como uma característica marcante na trajetória do cinema brasileiro. Algumas procuravam seguir à risca a estrutura da narrativa original, como o sucesso *Nem Sansão nem Dalila* (1954), inspirado no clássico *Sansão e Dalila* (1949) de Cecil B. de Mille, parodiado nominalmente quando

citado como “Cecílio B. de Milho”⁸⁴. Nela, a força do protagonista não residia em seus cabelos, mas na sua peruca, algo bastante simbólico vindo de uma produção que busca dissimular sua força em um cinema imitativo, e que tem como um de seus principais aspectos um elemento de fantasia, algo bastante presente nos filmes carnavalescos da Atlântida. Embora seu roteiro persiga a história original e alcance resultados semelhantes (nas cenas de dança e o desfecho com a destruição do templo) o filme é repleto de conteúdo político, com inúmeras referências à Era Vargas, mostrando com clareza as disputas que envolvem um golpe militar populista no reino fictício de Gaza. As chanchadas dos anos 1950, trabalhavam a paródia articulando doses de sátira e nacionalismo, muitas vezes assumindo posições críticas em relação à obra caricaturada (CATANI; SOUZA, 1983). Assim, embora o filme procure estreitar vínculos, “respeitando” a narrativa original, mantém certa autonomia, adicionando novos personagens e situações, assumindo sua singularidade, a nossa incompetência criativa em copiar.

O sucesso das chanchadas abriu caminho para uma multiplicidade de formas paródicas no cinema brasileiro. Em 1957, Oscarito interpretava “Melvis Prestes” em *De vento em popa* (1957), sátira do ídolo pop Elvis Presley. Outra estrela cinematográfica imitada foi Brigitte Bardot em papel atribuído a Norma Bengell na comédia *O homem do Sputnik* (1959). Os dramas nacionais de canção⁸⁵ também foram parodiados em filmes como *O primo cangaceiro* (1955) e *Os três cangaceiros* (1960).

Por ser uma espécie de estilo abrangente e ter como premissa fundamental o desejo pelo alcance popular, a pornochanchada dos anos 1970 também facilmente enveredou para a exploração de clichês visuais ou narrativos presentes em outros gêneros.

⁸⁴ “O truque da paródia” Jornal Tribuna da Imprensa. 10 de março de 1888. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018.

⁸⁵ Os filmes de cangaceiro encontraram seu auge nos anos sessenta. Em muitos deles se vislumbrou uma versão brasileira dos sucessos de *western* americano. Nos filmes de canção a figura central é quase sempre um sujeito fora da lei que trabalha na direção contrária à manutenção da ordem. Dessa forma invertia-se a posição clássica do antagonismo mocinho *versus* o vilão. No cinema é possível identificar convenções no personagem cangaceiro, aparecendo como fruto das distorções sociais presentes no mundo rural. Sobre a temática destacou-se ainda nos anos 1950 a obra clássica de Lima Barreto: *O Cangaceiro* (1953).

“Um aspecto fundamental da pornochanchada é que ela opera com qualquer elemento que esteja à disposição para servir a seus propósitos, sendo frequente o recurso à paródia ou a citações. [...] Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do western – os filmes de cangaço ou garimpo – e filmes americanos de grande repercussão – por óbvias razões de mercado.”⁸⁶

As tramas satirizavam histórias de aventura, faroeste, vampiros e dramas apoiando-se na recriação títulos semelhantes e apelo erótico. Assim, o estadunidense *O exorcista* (1973) inspira *Exorcismo negro* (1974) e *O exorcista de mulheres* (1975), filmes que se valeram do título para atrair público, mas não são necessariamente paródias do roteiro americano. Em alguns casos a intenção paródica existiu, mas se manifestou através de referências pontuais, como em *Jeca contra o capeta* (1976), de Mazzaropi. Devido ao sucesso dos *spaguetti-westerns*⁸⁷, foram produzidos no Brasil filmes análogos, como o exemplo de *Uma pistola para D'jeca* (1970), *D'gajão mata para vingar* (1971), *Rogo a Deus e mando bala* (1972). *Laranja mecânica* (1972) se tornou *A banana mecânica* (1974), outra comédia cuja maior referência ao original situa-se principalmente no título, assim como em *O filho do chefão* (1974) e *Onanias, o poderoso machão* (1974), inspirados no clássico de Francis Ford Coppola. *Grease - Nos tempos da brilhantina* (1978) aqui se tornou *Nos tempos da Vaselina* (1979).

Muitas comédias realizadas pelo grupo dos Trapalhões alcançaram extrema popularidade. Grande parte desses filmes também se ancoraram em sucessos do cinema, da televisão e da literatura: *O trapalhão na ilha do tesouro* (1975), *Os trapalhões no planalto dos macacos* (1976), *Simbad, o marujo trapalhão* (1976), *Robin Hood, o trapalhão da floresta* (1977), *Os trapalhões na guerra dos planetas* (1978), *Cinderelo trapalhão* (1980), *O incrível monstro trapalhão* (1981), *Os trapalhões e o mágico de Oroz* (1984).

⁸⁶ ABREU, Nuno Cesar. Pornochanchada: variações em torno de um gênero. *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, ano 8, v. 3, n. 3, p. 219-231, 2006. p. 224

⁸⁷ Na onda do gênero prolífico dos filmes de faroeste, os “bang-bangs” italianos fizeram bastante sucesso, ainda que eles mesmos já fossem constituídos de paródias de filmes americanos.

Em *Costinha, o rei da selva* (1976) é possível identificar um conjunto de elementos paródicos em relação à série de filmes *Tarzan*. *King-Kong* (1977) também foi adaptado em *Costinha e o King-Mong* (1977), que conseguiu o feito de ser lançado simultaneamente com o original.

O sucesso de Spielberg, *Tubarão* (1975), encontrou seu similar no Brasil na comédia *Bacalhau* (1976). *Tubarão* foi um grande sucesso. Novamente o cinema americano se colocava como aquele de maior nível técnico, fascinando com efeitos visuais e especiais o que os produtores brasileiros eram incapazes de reproduzir. A imitação paródica do filme acaba tendo por efeito o reforço de uma disposição já presente na pornochanchada e no próprio gênero da paródia, a de um cinema pobre, de segunda categoria. No enredo, os personagens principais são cômicos, adaptados aos estereótipos que a pornochanchada reforçou. O protagonista é um caçador, só que de mulheres e vive a procura de mais uma captura na praia, o delegado aparece como um incompetente, vestido de bermudas, meia e chapéu de *cowboy*, catalisando a sensibilidade do espectador pela distinção entre o sério e o avacalhado. Dessa forma, como afirmou João Luiz Vieira, o que seria a sátira de um filme estrangeiro, acaba tendo, pelo mecanismo comparativo o efeito de satirizar o próprio cinema brasileiro⁸⁸. Como se uma resposta subdesenvolvida ao “cinemão”, uma antítese do cinema clássico.

⁸⁸ VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: Introdução à paródia no cinema brasileiro”. Revista Filme Cultura. Edição 41-42. Rio de Janeiro: Embrafilme. P. 28. Cinemateca brasileira. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/225474>> Acesso em 01/02/2020.

Imagem 32: Cartaz publicitário do filme americano *Tubarão* (*Jaws*). Imagem 33: Cartaz publicitário do brasileiro *Bacalhau* (*Bacs*).

Disponíveis em <filmow.com> Acesso em 08 de janeiro de 2020

A semelhança entre os cartazes é evidente, principalmente quanto a posição do animal e da vítima no quadro. Na pornochanchada, no entanto, se optou pela representação da mulher proporcionalmente maior e perdendo parte do biquíni enquanto sorri, quebrando o aspecto aterrorizante do cartaz norteamericano.

Por motivos evidentemente comerciais, a maior recorrência das pornochanchadas paródicas eram dedicadas a satirizar os sucessos norte-americanos, embora pudesse embarcar em outras frentes como em dramas de cangaço, o caso de *Cangaceiras eróticas* (1974), e filmes de artes marciais chineses a exemplo de *Kung Fu contra as bonecas* (1976), que incluiu na trama cangaceiros orientais que aplicavam golpes em brasileiros (ABREU, 2015: 149). Mas as referências podiam ser feitas também às obras nacionais. Na busca pela fórmula do sucesso, Júlio Bressane filmou *O rei do baralho* (1973), evocando o clima das comédias carnavalescas da Atlântida, incluindo além de Grande Otelo a relação simbiótica entre a chanchada e a paródia. Filmes como *O rei do baralho* (1973) e *Quando o carnaval chegar* (1972) demonstram que como capital simbólico, a chanchada chega aos anos 1970 como um reconhecido dado cultural brasileiro, antes rejeitado pelo Cinema Novo. Além da procura pelo chamariz da chanchada brasileira, podemos também citar a paródia do sucesso *Dona flor e seus dois maridos* (1976), durante décadas a maior bilheteria da história do cinema brasileiro, e que na pornochanchada converteu-se em *Seu Florindo e suas duas mulheres* (1978).

Histórias que nossas babás contavam: um breve histórico

O filme *Histórias que nossas babás não contavam* preenche um amplo hall de paródias que compõem essa espécie de tradição no cinema brasileiro. A pornochanchada seria catalizadora de versões humoradas e pornográficas, direcionando então essa tendência para o público adulto. Produzido por Aníbal Massaini Neto, o filme *Histórias que nossas babás não contavam* faz parte do acervo de um importante centro de produção cinematográfica do país que enveredou nos anos 1970 para a exploração das pornochanchadas, a Cinedistri. Instalada na Rua do

Triunfo desde 1949, a empresa fundada por Oswaldo Massaini atuava inicialmente como distribuidora de filmes nacionais, entrando no ramo da produção somente a partir de 1953 quando lançou o melodrama *Rua sem sol* (1953), que acabou não rendendo o sucesso esperado. Após o mau empreendimento, a empresa decidiu por produzir e também coproduzir filmes mais parecidos com aqueles que estava acostumada a distribuir: chanchadas musicais e filmes carnavalescos. Nesse período a empresa estreitou contatos com realizadores oriundos da Atlântida Cinematográfica na realização de coproduções (FERREIRA RAMOS, 2014).

Os profissionais da Boca sempre gravitaram em torno de pontos de encontro. Diretores podiam participar de produções de diversas naturezas. Walter Hugo Khouri, por exemplo, havia abandonado a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo para trabalhar na produção de *O Cangaceiro* (1953) dos Estúdios Vera Cruz, indo anos depois para a Boca do Lixo onde dirigiu a maior parte de seus filmes. Ozualdo Candeias dirigia um faroeste quando se associou a José Mojica Marins, produzindo juntos o terror *À meia noite levarei tua alma* (1964).

Nos anos 1960 a CINEDISTRI adquire crescente prestígio. A empresa produziu uma das obras nacionais mais aplaudidas do cinema brasileiro, o drama *O pagador de promessas*, que rendeu diversos prêmios internacionais. Nesse período a empresa apostava em investir em produções bem acabadas e com investimentos elevados, como nos projetos de *Lampião, o rei do cangaço* (1964) e o drama de viés histórico *Independência ou morte* (1972).

Desde jovem, Aníbal Massaini Neto trabalhava com o pai, de quem herdou a empresa, que nesse momento já operava plenamente nos ramos de produção e também distribuição. Sua carreira na produção começou com *Corisco, o diabo loiro* (1969), um filme de aventura no cangaço, mas não demorou para se dedicar ao cinema erótico quando emplacou *Lua de mel e amendoim* (1974). Nessa primeira fase de ascensão da Boca (1970-1975) marcada por lançamentos em profusão, a CINEDISTRI se diferenciou com produções consideradas bem acabadas, tidas como atraentes para um público mais exigente. (ABREU, 2006). Assim também reconheceu o cineasta e colega, Alfredo Sternhein:

“[...]Havia realmente uma hierarquia. Havia produtores classe A, como Oswaldo Massaini, que se sentia um rei, com uma certa razão, porque era o único produtor que tinha uma Palma de Ouro no escritório. Na ante-sala do escritório dele havia uma vitrine com a Palma de Ouro. Quem é que podia ter isto?[...]”⁸⁹

Possuidora de um certo status de qualidade entre as produtoras da Boca, devido aos cuidados técnicos com as produções, a empresa não deixou de investir no cinema erótico no decorrer dos anos 1970. As produções passaram a se concentrar cada vez mais na pornochanchada até o seu declínio, na virada da década. A empresa investiu numa diversificação de produções, o que lhe garantiu espaço com uma variedade maior de públicos. As dificuldades financeiras e o desejo dos filhos de Aníbal de também produzirem sozinhos levaram ao encerramento das atividades cinematográficas, em 1980. Não demorou muito para os Massaini inaugurarem uma nova empresa, sua “herdeira e continuadora”, a Cinearte (RAMOS, 2014).

Quando *Histórias que nossas babás não contavam* foi lançado, a CINEDISTRI já estava próxima de encerrar suas atividades. Como vimos, o mercado cinematográfico na virada da década já não era o mesmo. A queda de público se fazia sentir com muitos cinemas de rua atravessando crises financeiras. Apesar de muitos optarem por abrir a sua programação para o cinema erótico, a crise no setor se intensificou. Após uma década de produções rentáveis e promissoras, as relações de produção, distribuição e exibição foram abaladas pela crise econômica mundial e o fim do “milagre econômico” brasileiro. O aumento do preço dos ingressos e as pressões advindas de distribuidoras estrangeiras contra as medidas protecionistas chegou a levar exibidores a entrarem com liminares para o não cumprimento da cota, o que poderia significar sua saída da produção ou ao menos impactar negativamente o setor de produção (ABREU, 2006: 122).

Desde quando as pornochanchadas já eram reconhecidas como tal, vários críticos necrologistas anunciavam seu esgotamento em breve. Parte da imprensa, da crítica especializada e pessoas do próprio ramo de produção entendiam a pornochanchada como um ciclo passageiro que em algum momento se esgotaria. As

⁸⁹Apud ABREU, Nuno Cesar Pereira de. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006. Pág. 54.

coisas, claro, não aconteceram exatamente do modo como previram, uma vez que o chamariz pautado no erótico não enfraqueceu, mas se intensificou. Era o início de um novo ciclo.

Na entrada da década de 1980 a produção da Boca do Lixo se via abalada por dois aspectos: a crise econômica, que desencadeou maior redução de público e a entrada avassaladora dos filmes *hardcore*, as produções estrangeiras de sexo explícito.

O lançamento do japonês *O império dos sentidos* (1976) fora do Brasil indicou uma tendência internacional de abertura para a nudez total e o sexo explícito no cinema. Já conhecido no Brasil por meio dos veículos de imprensa, o filme despertava preocupação de setores contrários à presença definitiva do sexo no cinema, mas só chegou ao órgão da Censura em 1980. Avaliada no primeiro exame como não detentor de valor artístico, o órgão temia que a liberação do filme abrisse precedente para a entrada da pornografia *hardcore* (SIMÕES, 1999). Assim, o filme acabou entrando em cartaz por meio de liminares que contornaram o veto inicial da Censura. O filme provocou reação quando chegou a São Paulo. Um grupo de mulheres intitulado “Senhoras de Santana” chegou a iniciar um movimento de protesto na zona norte da cidade contra o que chamou de exageros e pornografia no cinema (SIMÕES, 1999).

Em 1979, mandatos judiciais ampararam o lançamento do ousado *Calígula* (1979), de Tinto Brass. As justificativas contidas nos mandatos defendiam a sua qualidade e relevância artística e justificavam a liberação, amenizando o teor negativo do explícito conteúdo sexual. Nesse caso, a categoria de arte aparece como chancela para liberação da fita amenizando a disposição negativa do conteúdo pornográfico.

A chegada crescente da pornografia internacional impulsionou o mercado exibidor e também as produtoras, na criação de salas dedicadas a esse tipo de película e a demanda pelos chamados “similares nacionais” (ABREU, 2015:125). Na esteira dos sucessos do momento, Antonio Polo Galante produziu sua sequência, *A filha de Calígula* (1981), com direção de Ody Fraga, uma obra bem mais contida se comparada à original. Outro sucesso erótico, *Emanuelle*, ganhou várias versões brasileiras, com leves alterações no título original, como *Emanuello, o belo* (1978),

lançado nas salas antes de a produção original chegar ao Brasil, e que além de recorrer ao título, foi interpretado por Sílvia Cristal, ele mesmo uma paródia da atriz protagonista Sylvia Kristel. Posteriormente ainda foram produzidos e lançados aqui *A filha de Emanuelle* (1980) e *Emanuelle tropical* (1982).

À época do lançamento do filme

Acompanhando a fase de distensão da Censura, a Boca do Lixo se direciona no sentido de intensificar também na exibição sexual, ousando encontrar os limites da permissividade burocrática do Estado. Multiplicam-se os nus frontais, atos sexuais explícitos e também simulações sexuais, verossímeis pelas escolhas milimétricas de enquadramento. Se o Regime mudou, a pornochanchada passou a refletir essa mudança, como estratégia para se manter atualizada e competitiva. *Histórias que nossas babás não contavam* não destoa desse movimento, se beneficia desse contexto.

O final de 1978 consagrou a estratégia da gestão Geisel de desmontar a ditadura que já vigorava há 15 anos, com a manutenção da promessa de que seria um processo lento, gradual e seguro (SIMÕES, 1999: 213). Com a revogação do AI-5, o papel do órgão oficial de censura, de mutilar e proibir filmes, espetáculos, livros, revistas, tinha de ser revisto, transformando a Censura numa “filha enjeitada”, um fardo que precisavam resolver naquele momento. Na prática, o “relaxamento” do Regime não foi contínuo nem gradual, uma vez que estava delegado a estruturas hierárquicas que ainda possuíam certa autonomia para manter a linha dura em determinados casos. Podemos dizer que ocorre uma distensão relativa.

Imagem 34: Anúncio publicado no Jornal Folha de São Paulo. 23/11/1979. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em 07 de janeiro de 2020

Na passagem para o governo Figueiredo é criado o Conselho Superior de Censura, que visava reavaliar recursos às muitas proibições impostas. Algumas aguardavam há anos na geladeira. O grupo era composto por 15 conselheiros entre representantes de órgãos governamentais e entidades civis do campo das artes. Foi um verdadeiro pacote de obras liberadas, tornando o ano de 1979 uma marca nesse processo de abrandamento da censura, quando entram em cartaz filmes internacionais que ganharam notoriedade pelas cenas de sexo, como *Casanova* (1976) de Fellini e *O último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci. Outras obras também estavam incluídas no pacote.

“[...]Entre 14 de novembro de 1979 e 15 de junho de 1980 foram liberados pelo CSC os seguintes filmes: *Leucemia*, *Sopro no coração*, *Sacco e Vanzetti*, *Mimi*, *o metalúrgico*, *A classe operária vai ao*

paraíso, Queimada, Cama com música, A rebelde, Os garotos virgens de Ipanema, As depravadas, Z, Emmanuele, O Encouraçado Potemkin, Virgem raptada e violentada, Bordel-Noites proibidas, Diário de uma adolescente, Zabriskie point e A força dos sentidos [...]
„90

A lista é bem diversificada, inclui desde filmes reconhecidos internacionalmente pela crítica e de clara conotação política, como *Queimada* (1969) e *O encouraçado Potemkin* (1925), até filmes que poderiam ser considerados pornochanchadas como *Os garotos virgens de Ipanema* (1973) e *Bordel-Noites proibidas* (1979). No caso de *Os garotos virgens de Ipanema* a liberação encerrou uma saga processual que se arrastava desde 1973, quando foi vetado pela Censura. Oito anos depois ela veio, mas com a manutenção do veto para televisão, revertido em 1982 (REIS JUNIOR; LAMAS, 2013).

É possível afirmar que *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) ocupa lugar intermediário num momento que o cinema erótico tornava-se cada vez mais ousado. De certa forma o filme assume a mudança do Regime e se atualiza a partir dela, rearticulando elementos tradicionais da pornochanchada, tornando-a mais audaciosa, incluindo cenas de nu frontal e uma ou outra crítica mais ligada à atualidade. A chegada da pornografia *hardcore* e o desgaste da fórmula da pornochanchada levou muitos produtores a optarem por seguir a emergência do mercado. Os filmes com nudez frontal e sexo explícito iam tornando bobas as pornochanchadas, pressionando produtoras à mudanças. Havia uma percepção de que o modelo estava se desgastando. Emergem novas estrelas e produtoras no ramo pornográfico, fazendo valer novamente um imediatismo comercial típico da Boca do Lixo.

Nesse ínterim, atravessado pelo iminente fechamento da Cidedistri e um certo desgaste da fórmula da comédia erótica com a avalanche do sexo explícito, ocorreu o lançamento de *Histórias*, que pode ser lida como fruto de uma fase de agonia da fórmula de sucesso que vigorou durante uma década na Boca. Um dos filmes que marcam o encerramento desse ciclo em direção ao sexo explícito e ao fim

⁹⁰Apud SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo, SP: Editora Senac, 1999. Pág. 225.

das pornochanchadas. Nesse interim, as pressões de editoras levava a Censura a afrouxar regras para com as revistas masculinas, permitindo a partir de 1979 a exibição de seios e nádegas. Em fevereiro de 1980, por meio de portaria, a Censura finalmente libera a exibição de nu frontal em revistas e filmes (NASCIMENTO, 2015: 131).

Histórias que nossas babás não contavam não conta com cenas de nu frontal, mas a câmera persegue com enquadramentos minuciosos o corpo de sua protagonista. O filme foi lançado no mesmo ano da primeira exibição de *Império dos sentidos*, dentro da programação da III Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP), enquanto *O último tango em Paris* era lançado comercialmente em diversas salas da capital paulista com cenas reais de relação sexual (NASCIMENTO, 2015: 134). A projeção comercial de *Império dos sentidos* só veio sair em 1980. No dia 3 de novembro, as primeiras salas a exhibir foram o Cine Majestic (Jardins) e Cine Windsor (centro), com cinco sessões diárias. O filme alcançou um bom público para uma segunda-feira, muito decorrente da polêmica gerada torno da obra e pela publicidade, que anunciava que o filme fora proibido pela Censura e que agora estava em exibição, totalmente sem cortes, fisingando assim a curiosidade do espectador. Nessa mesma semana, concorria com uma série de outros eróticos nacionais, como *A dama da lotação* (1978), *Ariella* (1980) e *Corpo devasso* (1980)⁹¹.

Ainda que cercada por ampla concorrência em termos de cinema erótico, *Histórias que nossas babás não contavam* conseguiu catalisar um bom número de bilheteria, conseguindo ressaltar muito bem, além do erotismo, o seu elevado tom de comédia. Tornou-se o maior sucesso de Osvaldo de Oliveira e o terceiro da empresa Cinedistri. Atraindo o número de 1.384.954 espectadores. Segundo dados da ANCINE, em levantamento de filmes com mais de um milhão de espectadores entre 1970 e 2010, o filme ocupa a posição 32⁹².

Para além de produzir, Aníbal Massaini também foi responsável pelo roteiro. Tratando-se de Boca do Lixo isso não era incomum. Era aberta a posição de que o filme tinha um dono, o produtor. A figura do produtor é a que acumula maior

⁹¹ "O Império dos sentidos". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1980. p. 21.

⁹² ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de um milhão de espectadores - 1970 a 2010*. Disponível em <ancine.gov.br>. Acesso em 06 de janeiro de 2020.

status na hierarquia de produção da pornochanchada. Não era raro partir do produtor uma ideia ou um título que prometiam sucesso garantido e daí se iniciar um projeto. Cabia a ele a responsabilidade pela continuidade da cadeia de produção. A busca por uma adaptação constante ao movimento do mercado produziu nesses profissionais um olhar capcioso para seus empreendimentos. Não havia muito espaço para erros. Uma decisão equivocada poderia comprometer produções subsequentes. Aos poucos, traçaram rotas confiáveis a se seguir. Para isso a pornochanchada não parou de repetir fórmulas e pegar carona em referências de atestado sucesso, como afirmou Sternheim:

“[...] O cinema não tinha grana como se tem hoje, como a Lei Rouanet... e tudo mais. Não era folgado fazer filme. Era feito com a verba que vinha dos próprios filmes, dos próprios lançamentos. A gente se autossustentava.”⁹³

Embora os produtores tenham alcançado elevado status dentro da hierarquia da Boca do Lixo, a pornochanchada contou com uma grande variedade de diretores. Muitos vieram de experiências anteriores dentro da indústria cinematográfica, como Pedro Carlos Rovai, e outros se formaram em meio ao convívio com pessoas que circulavam pela região, influenciados pela facilidade de se produzir filmes na Boca do Lixo, como Francisco Cavalcanti, ou mesmo Carlo Mossy, que trabalhou como ator em diversas comédias eróticas até começar a dirigir filmes.

Dentre outros nomes, Osvaldo de Oliveira foi uma figura importante da Boca do Lixo. Tinha vasta experiência com cinema, tendo trabalhado em diversas áreas, incluindo maquinista e eletricista, para a produtora Maristela, nos anos 1950. Chegou a assistente de direção no filme *Quem matou Anabela?* (1956). Sua estreia como diretor foi nos anos 1960, principiando uma série de filmes de cangaço. Além de *O cangaceiro sanguinário* (1969), seu primeiro longa, dirigiu *O cangaceiro sem Deus* (1969) e *Rogo a Deus e mando bala* (1972). Sua primeira incursão para a comédia erótica foi com o filme *Os garotos virgens de Ipanema* (1973), produção de Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios. O filme ficou um mês em cartaz até ser interditado

⁹³Depoimento de Alfredo Sternheim . Apud. ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, op. cit., p. 11;101

pela Censura, após uma portaria do General Antonio Bandeira solicitar o seu reexame. Oliveira dirigiu outras comédias eróticas e também filmes mais voltados à exploração do sexo com a violência, que também podiam ser chamados de “pornochanchadas”. Alguns exemplos de sua filmografia são: *As meninas querem... Os coroas podem* (1976), *Presídio de mulheres violentadas* (1977), *Pensionato de vigaristas* (1977), *Internato de meninas virgens* (1977), *Fugitivas insaciáveis* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Bordel, noites proibidas* (1980), *A filha de Emmanuelle* (1980), *A prisão* (1981) e *Curral de mulheres* (1982). No final da carreira já realizava produções de sexo explícito, como *Bacanais na ilha das ninfetas* (1982/lançado em 1984) e *A fêmea da praia* (1983, lançado em 1984) (NASCIMENTO, 2015:111). Embora com um glamour e um poder de financiamento bem menor que o erguido pela indústria de Hollywood, a Boca do Lixo também formou a seu modo um *starsystem* importante. A exploração sistemática da beleza das atrizes se tornou um elemento basilar para as pornochanchadas, que eram fortemente pautadas no olhar masculino. Muitas dessas atrizes estavam no meio publicitário e apareciam em ensaios fotográficos para diversas revistas. Imagens como as de Helena Ramos, Aldine Muller, Vera Fisher, Neide Ribeiro, Zilda Mayo, preenchiam o imaginário masculino. Eram desejadas, cultuadas, transformadas em símbolo sexual. A exposição dessas atrizes contribuía para criar e vender tais estrelas.

Foi assim com a atriz principal de *Histórias...*, Adele Fátima, carioca, filha de mãe brasileira e pai alemão. A atriz havia alcançou notoriedade nos anos 1970 como dançarina de samba, apadrinhada por Oswaldo Sargentelli, empresário, produtor cultural, locutor e apresentador de TV. Sargentelli tinha uma casa de espetáculos em Ipanema no Rio de Janeiro, com o nome de Oba-Obá, local em que realizava seus shows. Seu espetáculo “Sargentelli e as mulatas que não estão no mapa”, acabou fazendo muito sucesso e viajando para diversas casas pelo país⁹⁴. Foi nele que se destacou como uma mulher monumento, tornando-se para seu produtor “o verdadeiro mito da mulata brasileira”⁹⁵. Dos palcos Adele também seguiu carreira no mercado publicitário, fotografando para revistas, discos, também atuando como garota

⁹⁴ Apud. NASCIMENTO, Jairo Carvalho. Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: A pornochanchada em perspectiva histórica. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2015. P. 122. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 2002. Rio, p. 30.

⁹⁵ Apud. NASCIMENTO, Jairo Carvalho. Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: A pornochanchada em perspectiva histórica. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2015. P. 122. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Segundo Caderno, p. 1

propaganda na televisão. No anúncio para a *Sardinhas 88*, veiculado no intervalo dos jogos da Copa do Mundo de 1978, apareceu de biquini, caminhando e dançando na praia. Sobre o comercial, Adele afirmou que percebia ter se tornado um símbolo sexual ao ver todos correndo para a TV quando a viam⁹⁶.

Adele Fátima entrou no cinema pela via da pornochanchada, em *Com as calças na mão* (1975), de Carlo Mossy. Daí então tornou-se a musa de Mossy, que explorou a sensualidade e o estereótipo da mulata. Foram vários os filmes de Adele que foram nessa linha. Títulos como: *As grã-finas e o camelô* (1976), de Ismar Porto, *O flagrante* (1976), de Reginaldo Faria, *As massagistas profissionais* (1976), de Carlo Mossy, *Os amores da pantera* (1977), de Jece Valadão, *O homem de seis milhões de cruzeiros contra as panteras* (1978), de Luiz Antônio Piá, *Manicures a domicílio* (1978), de Carlo Mossy, *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, dentre outros. Nos anos 1990 atuou em duas minisséries da Globo: *Agosto* (1993), no papel de Zuleika, e *Memorial de Maria Moura* (1994), onde interpretou uma cafetina⁹⁷. Nesse período chegou a gravar discos cantando sambas, e realizou shows em diversas cidades brasileiras e no exterior. Para Nascimento (NASCIMENTO, 2015: 123), Adele Fátima é um dos principais símbolos sexuais da mulher negra no cinema brasileiro.

Sinopse

Dirigido por Osvaldo de Oliveira, com adaptação de Ody Fraga, o filme é notadamente uma sátira do conto *Branca de Neve e os sete anões*, clássico dos Irmãos Grimm com versão lançada no cinema em 1938, pelos estúdios Disney.

A história tem início com a morte de um rei, homem viúvo e bondoso, pai da protagonista Clara das Neves (Adele Fátima). A mãe de Clara das Neves (uma

⁹⁶ Apud NASCIMENTO, Jairo Carvalho. Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: A pornochanchada em perspectiva histórica. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2015. P. 122. COSTA E SILVA, Álvaro. Sardinha 88 quer mostra seus dotes, op. cit., p. 20.

⁹⁷ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com. Acesso: 05/01/2020.

rainha africana) já havia falecido e o rei já possui uma outra companheira, a rainha má (Meiry Vieira), que deleita-se com outro durante a agonia de seu esposo. Após o seu falecimento, Clara das Neves fica sob a tutela da rainha madrasta, que demonstra ser uma mulher vaidosa e ninfomaniaca. O príncipe (Denis Derkian), egresso de um reino falido e amante casual da rainha, aproveita-se da ocasião para tentar ocupar o lugar no reino, conquistando a princesa virgem Clara das Neves.

Ao saber dos planos do príncipe e com inveja de sua beleza, a rainha enfurecida se apodera ditatorialmente do poder monárquico e determina o decreto de Atos Reais Institucionais (citados no filme como ARI-1, ARI-2...) tirando de Clara das Neves o seu posto de princesa. A piada política só é reconhecível pelo uso de termos contemporâneos no debate político do período. Utilizando chavões outrora proibidos, o filme contribui para um clima onde se pensa em ditadura como um passado recente, já passível de riso.

Perseguida pela madrasta, ela é obrigada a trabalhar no reino, onde protagoniza cenas picantes com o príncipe. A rainha, incomodada com o fato de seu espelho lembrá-la constantemente que Clara das Neves era mais bonita e “mais gostosa” que ela, ordena que um caçador a leve para a floresta e a mate.

O caçador (Costinha) não consegue executar o seu plano, acaba atraído por Clara das Neves que cede ao seu desejo para não ser sacrificada. Salva do seu terrível destino pelos seus atributos sexuais, Clara das Neves banha-se na cachoeira enquanto o caçador sai à procura de um veado para retirar-lhe o coração e ludibriar a rainha.

Clara das Neves, exilada, sai então numa caminhada incansável pela floresta, até desmaiar e ser encontrada pelos sete anões que ali passavam. Interessados na moça, os anões a levam para sua casa e convidam-na para se hospedar. Clara das Neves torna-se a única mulher da residência, cuidando dos afazeres domésticos e atendendo a diversos desejos dos anões, contrariando a vontade de Nervoso, um dos integrantes, colocado no papel de homossexual enciumado com a presença de uma mulher no recinto.

Enquanto Clara das Neves vive momentos felizes - e eróticos - com os anões, a Rainha descobre por meio de seu espelho mágico que a princesa ainda estava

viva e engendra um novo plano mortal. Seu objetivo novamente fracassa, quando descobre por meio do espelho que Clara das Neves detestava maçã, fazendo com que a rainha a ingerisse a própria fruta envenenada que havia preparado.

Enquanto o isso, o príncipe que percorria a floresta à procura de Clara das Neves, consegue finalmente descobrir o seu paradeiro, a casa dos anões, para onde se dirige e declara o seu amor e interesse. A princesa por sua vez se recusa a aceitar a proposta de casamento, preferindo manter sua vida de companheira dos seus amados anões, que disputam por momentos com ela. Seduzida pelo tamanho do membro sexual de um dos anões, Clara das Neves subverte o final clássico da princesa e se recusa a abandoná-lo. Rejeitado por Clara das Neves, o príncipe se despede, mas acaba inesperadamente levando Nervoso, um dos anões, em seu cavalo, criando um “*happy end*” absolutamente inusitado.

Discursos críticos da Censura

A criação de um discurso para dar sentido a uma significação vem através um processo que se constitui dentro do próprio movimento de disputa consciente do mundo, é atravessado pelas relações constituídas dentro do campo social e depende das condições objetivas do campo e das estratégias lançadas pelo sujeito social. Pensar, falar, escrever sobre filmes denota traços de recepção e dos lugares de recepção que distinguem os textos. Expressamos um gosto por meio do discurso, por intermédio dele afirmamos identificações em um cenário no qual os grupos se reconhecem e se diferenciam através dos afetos e desafetos provocados por determinados tipos de expressão.

Tais práticas e preferências são moventes na sociedade porque se manifestam por uma pluralidade de agentes inseridos em diferentes espaços sociais. A distinção entre esses sujeitos se manifesta através de discursos valorativos que, a partir da utilização de termos classificatórios exteriorizam interesses e aquilo que é ou não estimado pelos sujeitos. O *habitus*, no sentido desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, se constitui na dinâmica histórica de interiorização daquilo que é exterior aos agentes e que foi absorvido ao longo da vida, como também se manifesta na exteriorização de referências que foram interiorizadas por eles ao longo do tempo.

A partir dessas referências o leitor organiza esquemas classificatórios, configura gostos e posições distintivas. Dessa forma, o *habitus* é perceptível a partir da identificação de disposições ou referências estruturadas que são usadas por nós para orientar sentidos, modos de agir e pensar. O campo, por ser um espaço social abstrato onde se encontram perspectivas em torno de algo, é espaço de aproximações e disputas de subjetividades protagonizadas pelos agentes posicionados na órbita de um objeto comum. Neste cenário, o campo da crítica cinematográfica através de um conjunto de discursos pode organizar posições capazes de revelar gostos em disputa e paradigmas cultuados na esfera do cinema. A crítica é um espaço de recepção onde o agente se mobiliza em torno de um tipo de leitura, como também provoca atritos oriundos da disputa de posições com outros agentes no campo, a partir de seu capital cultural acumulado.

A partir de acervos construídos historicamente e dos espaçamentos provocados pelas disputas dentro do campo cinematográfico parece caber uma pesquisa em torno da recepção crítica de uma obra cinematográfica. Como uma forma de reconstituir o campo de disputas do sensível, suas lutas e atravessamentos.

Um filme é o resultado de uma elaboração reflexiva e subjetiva de visões de mundo. Como produção cultural só existe dentro de um processo social de atribuição de significados, tanto na elaboração autoral quanto na recepção pública. O consumo e a classificação qualitativa, que via de regra se organizaram sobre distinções entre “filmes sérios” *versus* pornochanchada, podem ser pensados a partir da perspectiva de Bourdieu, uma vez ser possível reconhecer espécies de traduções do mundo objetivo, em que os primeiros (“filmes sérios”) eram vistos sobretudo pelas camadas intelectuais e parte da classe média, e as comédias eróticas eram consumidas, de modo geral, por pessoas de classes sociais mais baixas.

Ainda que agindo dentro de uma perspectiva legal, a Censura Federal nem sempre conseguiu estabelecer ações coordenadas. No campo literário, por exemplo, exercia vetos sobre uma série de romances eróticos e pornográficos, demonstrando pouca tolerância quanto a esse tipo de narrativa literária (REIMÃO, 2011: 30).

No cinema, a atmosfera de abrandamento da Censura na virada da década se revela pelo carimbo em destaque no início do filme: “Liberado sem cortes”;

que outros também já podiam ostentar. Quando iniciado o trâmite legal de credenciamento, consta na ficha do DCDP que o filme foi avaliado por três censoras, como era de praxe. No site *Memória do cinema brasileiro*, do Arquivo nacional, foi possível acessar os pareceres de Yêda Lucia Netto, Ivelice C. de Andrade e Maria Aurineide Pinheiro.

Como visto anteriormente, uma das estratégias mais utilizadas na utilização do termo pornochanchada era o de elaborar julgamentos generalizantes, pouco pautados no conteúdo central do filme. A imagem da pornochanchada como categoria de um cinema de baixo nível e vulgar também se mostra presente nesses pareceres.

“[...]A linguagem coaduna-se com a natureza da película, apresentando expressões chulas e vulgares.

Trata-se de mais uma pornochanchada, com os elementos próprios do gênero, cujo objetivo é oferecer ao público um espetáculo erótico. Entretanto, o clima de comicidade, criado, sobretudo, pelo exagero e deformação da imagem original de cada personagem, torna viável a exibição do filme a maiores de 18 (DEZOITO) anos. [...]”⁹⁸

A característica “chula e vulgar” aparece como sendo própria do gênero identificado, sem discorrer muito sobre quais expressões exatamente carregariam tal característica. O filme está estigmatizado. O termo “vulgar” é recorrente e também aparece no parecer de Maria Aurineide Pinheiro. Segundo seu juízo “os personagens usam linguagem com expressões vulgares e em tom de comicidade são apresentadas cenas picantes e maliciosas”⁹⁹. Como argumento para sua liberação, a censora considerou que a comicidade contida no filme leva o público a entender que a trama é um espetáculo pautado no exagero, portanto, sem ligação direta com a realidade do espectador. O filme – e a pornochanchada – é visto então como um espetáculo vazio, sem desdobramentos para a vida social.

⁹⁸ Parecer 4799/79-cinema. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018.

⁹⁹ Parecer 4798/79-cinema. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018

“[...]Trata-se, portanto de película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos acostumados a presenciar em termos de pornochanchada, expondo numa mutilação total e pretenciosa, o erotismo, associado a inúmeras cenas de sexo, nus parciais e totais, gestos obscenos, enfim, um coroamento do despertar do libido, apresentado em bacanal entre anões e a personagem ‘Clara das Neves’.

Nada se constata no sentido de extrair qualquer mensagem positiva, prejudicada pela introdução de musicais em igual teor pornográfico, dando realce à desmistificação de imagens formuladas pela criança nos primeiros períodos da infância.

Apesar do tema forte, nada impede a sua exibição para maiores de 18 anos, público que aceitará como entretenimento, uma vez que é desenvolvido em grande parte, em tom de comédia. [...]”¹⁰⁰

Neste parecer a censora novamente recorreu a uma invocação do gênero para formular uma impressão negativa, muito pautada na presença do elemento erótico. Mais uma vez o tom de comédia aparece como espécie de blindagem para a pornochanchada. A ideia de um filme que não é sério, por trabalhar com o humor e exageros ofusca os olhares para algum conteúdo ideológico que possa estar contido nas tramas. A história, sob a tarja de pornochanchada, fica quase que diretamente associada ao sexo, sem uma leitura mais aprofundada sobre a trama. Há um desprezo das censoras em relação à película, o que nesse momento não impede a liberação do filme.

A busca pela mensagem do filme é um termo recorrente nos pareceres de Censura. No passado, muitos filmes haviam sido interditados sob acusação de conterem mensagens subversivas ou imorais. É interessante que ambos as censoras alegam não ter encontrado uma mensagem positiva no filme, tornando-o viável para plateias adultas.

Circuito e exibição

¹⁰⁰Parecer 4835/79-cinema. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018

O filme teve certificado concedido em outubro e foi lançado em São Paulo em novembro de 1979. Em 19 de novembro, data do lançamento, o filme estreou nos Cines Ipiranga I (centro), Metrópole (centro), Art-Palácio (centro), Jóia (bairro Liberdade) e Top Cine (Avenida Paulista/Jardins).

Ao longo do mês nota-se que a produção se espalha para outras salas. A 30 de novembro era exibido nos Cines Ipiranga I (centro), Metrópole (centro), Paissandu (centro), Center (Avenida Paulista/Jardins), Top Cine (Avenida Paulista/Jardins), Vila Rica (Avenida Santo Amaro/Jardins), Saturno (Rua Itinguçu, bairro), Turiaçu (Rua Turiaçu, bairro) e Universo (Avenida Celso Garcia, bairro).

A 10 de dezembro exibido nos cines Art Palácio (centro), Ibirapuera I (Jardins), Flórida (bairro), Penharama (bairro), disputando público com títulos como *A virgem nua* (Marabá e Globo, no centro), *Como é gostosa a amiga da minha mãe* (Cairo, centro), *Contos eróticos* (Gazetinha, centro), *Black Emanuelle* (Metrópole e Ipiranga, centro), além da animação *Branca de Neve e os sete anões* (Del Rey, nos Jardins). A 20 de dezembro *Histórias* estava em cartaz no Art Palácio (centro), Metro II (centro), Ibirapuera I (jardins).

A 09 de março de 1980, ele ainda estava no Avenida (centro), Cinespacial (centro), Central II (centro), Gemini I (jardins), Ibirapuera 3(jardins), Globo (bairro), Capri(bairro) e Continental I (bairro)¹⁰¹, a mesma quantidade de salas a exibir o polêmico *O ultimo tango em Paris*: Barão (centro), Gazetinha (centro), Paissandu (centro), Calcenter(Paulista/Jardins), Gazetão (Paulista/Jardins), Paramount (Paulista/Jardins). Flórida (bairro). A 25 de março no cine Arcades (centro). A 30 de março no cine Turiaçu (bairro). A 18 de agosto no cine Sacy (centro). A 23 de novembro de 1980 no Palácio de cinema (centro).

¹⁰¹ Cimateca brasileira. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=025025&format=detailed.pft>> . Acesso em 01/10/2019.

Número de salas que exibiram o filme, por região

Gráfico 8: Número de salas que exibiram *Histórias que nossas babás não contavam*, por região. Fonte: Folha de São Paulo. Programação diária de cinemas no período entre 01 e 07 de junho. Disponível em <acervo.folha.com.br>. Acesso em 05/10/2019

Nota-se que, ainda que o filme tenha conseguido boa carreira, estando presente em boa parte dos territórios cinematográficos da cidade, é na região central e nos bairros que ainda possuíam cinemas de rua onde mais foi reproduzido. Há um espraiamento do filme pelos territórios cinematográficos da cidade durante um curto período, seguido de um recuo com uma tendência de maior estabilidade na região central.

Embora a crítica empurre a pornochanchada como um objeto popular, o filme acaba sendo veiculado em regiões nobres da cidade, embora com menor frequência, e as pessoas dessas regiões reagem a ele. Temos então indícios de que o objeto circula para além do público alvo pretendido, no entanto, a maior permanência da película nas salas do centro indica que lá encontrou seu público cativo. Nota-se a confirmação de uma tendência verificada no capítulo anterior, sobre uma divisão do território cinematográfico da cidade onde a região central aparece como território onde a pornochanchada era exibida por mais tempo, mas apresentando uma presença relevante em outros bairros. Embora não fosse incomum que as comédias eróticas adentrassem outros territórios, era menos frequente e o filme circulou bem entre eles. Vale lembrar que *Histórias que nossas babás não contavam* foi um investimento

importante da Cinedistri em termos de acabamento técnico (figurino, cenários, montagem). A própria empresa afirmava ter dedicado “esmero e zelo incomum, desde seus mínimos detalhes de criação até a feliz escolha do elenco”¹⁰². Isso pode ter contribuído para que a produção não carregasse o aspecto de produção tecnicamente mal cuidada, bastante associado à pornochanchada. Vale lembrar que no contexto de abertura em que foi lançado o filme não sofreu cortes da Censura Federal. Em muitas produções os cortes apareciam no filme de maneira abrupta entre algumas transições ou na subtração de som de algumas palavras. Esse fato expunha a existência de um envolvimento direto da Censura na qualidade técnica das pornochanchadas, o que raramente era considerado pela crítica. *Histórias...*, no entanto, atravessava uma outra fase para a pornochanchada.

sexta-feira, 30 de novembro de 1979

FOLHA DE S. PAULO

Imagem 35: Anúncio publicado no Jornal Folha de São Paulo. 30/11/1979. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2013

O filme aparece citado na sessão Bolsa de Cinema, do jornal Folha de São Paulo, quadro composto pela porcentagem do público que opinava a respeito dos filmes. No caso de *Histórias que nossas babás não contavam*, o filme aparece com a porcentagem de 59% do público classificando-o na categoria ótimo ou bom. Enquanto os títulos nacionais aparecem segmentados e majoritariamente ligados a temáticas sexuais o cardápio de melhores da semana contempla uma gama ampliada de gêneros, principalmente dramas.

¹⁰² Cartaz publicitário/ sem data. CINEDISTRI LTDA. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 02 fev. 2018

BOLSA DE CINEMA				
Resultado das percentagens segundo o número de pessoas que opinam nas casas lançadoras. A classificação que aparece na primeira coluna baseia-se nos índices "ÓTIMO" e "BOM".				
	ÓTIMO	BOM	REGULAR	MAU
FILMES BRASILEIROS				
1.º — Amanhe Latino "musical" (Paisandu s/Império)	39,0%	24,4%	31,7%	4,9%
2.º — República dos assassinos "drama" (Metro II, Gemini I)	21,3%	38,8%	31,2%	8,7%
3.º — Histórias que nossas babás não contavam "comédia" (Ipiranga I, Paisandu, Metrópole, Top Cine)	21,4%	37,6%	33,3%	7,7%
4 — A dama da zona "drama" (Art Palácio S/S. Paulo)	23,8%	26,2%	26,2%	23,8%
5 — Eu compro esta virgem "comédia" (Windsor)	12,8%	26,7%	34,9%	25,6%
FILMES DA SEMANA				
1.º — Thenroc "drama" (Coral 2)	70,0%	26,7%	0,0%	3,3%
2.º — Sonata de outono "drama" (Gazetinha, Vitríni, Paramount I)	68,2%	28,1%	3,7%	0,0%
3.º — O campeão "drama" (Coral I)	79,5%	16,3%	3,6%	0,6%
4.º — Par ou Ímpar "comédia" (Cinespacial, Ipiranga II)	66,8%	26,2%	7,0%	0,0%
5.º — Meu Tio "comédia" (Belas Artes s/Portinari, Belas Artes Centro I)	59,5%	32,4%	5,4%	2,7%
6.º — A Árvore dos tamancos "drama" (Belas Artes s/Vila Lobos)	46,2%	38,5%	11,5%	3,8%
7.º — Alcatraz, fuga impossível "drama" (Marabá, Iguaçu, Paulistano)	34,7%	47,5%	18,8%	0,0%
8.º — Júbileu de ouro de Mickel Mouse "desenho" (Majestic)	43,0%	37,2%	18,6%	1,3%
9.º — Menina Bonita "drama" (Gemini II, Metro I, Paramount 5)	23,5%	54,2%	17,9%	2,4%
10.º — Os olhos de Laura Mars "drama" (Moon Auto Cine)	28,2%	41,1%	25,6%	5,1%
11.º — Romance Popular "drama" (Belas Artes s/M. Andrade, Belas Artes Centro II)	18,4%	50,8%	26,2%	4,6%
12.º — Um passe de mágica "drama" (Pop's Auto Cine)	16,4%	43,3%	28,4%	11,9%
13.º — A comilança "comédia" (Arouche "A")	16,5%	41,7%	27,2%	14,2%
14.º — O Porteiro da noite "drama" (Barão, Gazetinha, Paramount 3)	16,2%	40,6%	24,3%	18,9%
15.º — O Porteiro da noite "drama" (Barão, Gazetinha, Paramount 3)	11,5%	37,7%	34,4%	16,4%
16.º — A Côlera de Trínity "drama" (Marrocos)	11,3%	33,9%	45,2%	9,6%
17.º — O convento das virgens de castro "drama" (Premier)	6,6%	26,9%	31,9%	35,1%
18.º — Trínity vai à guerra "comédia" (Lumière, Rio)	5,9%	17,7%	38,2%	38,2%
18.º — Mil Presidiários e uma Mulher "drama" (Marrocos Pullman)				

Imagem 36: Bolsa de Cinema – Publicação do jornal Folha de São Paulo com resultados de votação popular.

Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em

<<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 07 out. 2018

Dentre os cinco filmes nacionais citados, quatro possuíam conteúdo erótico/sexual, procedência da Boca do Lixo: *Amante Latino*, *Histórias que nossas babás não contavam*, *A dama da zona* e *Eu compro essa virgem*.

As frases de publicidade repetem o lugar comum da pornochanchada: a promessa de malícia e ousadia sexual como nunca antes vista. Afinal, se consta que o filme foi liberado sem cortes, é porque havia algo ali que poderia ser cortado e não foi. A distribuidora não economizou no uso dos superlativos: “do mais conhecido dos contos infantis”; “a mais erótica comédia brasileira”; um filme “acima de tudo muito erótico”; a “comédia mais maliciosa do cinema brasileiro”, como consta em documento da Cinedistri.

O cartaz da obra apresenta mais uma ilustração realizada por José Luiz Benício, grande cartazista da pornochanchada e um dos responsáveis pela criação de uma certa identidade visual importante para a elaboração mental de um gênero. A imagem coloca a protagonista Clara das Neves proporcionalmente maior a todos os outros personagens, além dos anões. A princesa ri enquanto os anões a despem, como se não houvesse problema. A rainha aparece severa e sedutora, deixando-se ser vista pelo espelho e o caçador. Modos distintos de permitir ser vista. A madrasta se apresenta mais independente, é ela quem se revela, enquanto Clara das Neves, a jovem inocente está a mercê das vontades dos homenzinhos. Com exceção de Nervoso, que aparece como contraponto à esquerda, com roupas e gestual que destoam dos outros personagens, sugerindo uma diferença, reforçada pela expressão de incômodo do personagem sugerindo uma disputa de cunho sexual com a princesa. As personagens femininas tem uma função na peça, sugerir ao público masculino um fetiche. Branca de Neve parodiada aparece como uma mulata sensual que permite que outros homens a apalpem com um sorriso.

No filme o personagem Nervoso é o único explicitamente homossexual. É taxado pela repetição de gestualidade, trajes apertados ou espalhafatosos, a voz falsete e o comportamento afetado. Tais características constituem a visão estereotipada da figura homossexual, concebendo-o como uma espécie de palhaço performático. O uso de arquétipos pautados em visões conservadoras aparece na película em outras variações como o do cafajeste (príncipe amante da rainha e da princesa), a virgem inocente (Clara das Neves, que perde a virgindade logo no início da história), a mulher de desejo incontrolável (rainha vaidosa e ninfomaníaca), o marido traído (rei moribundo), os amantes (em vários momentos do filme ocorrem situações eróticas distantes da instituição do casamento, como o sexo entre Clara das Neves e o caçador).

Assim, a peça publicitária oferece uma antevisão do filme, incluindo esses padrões identificáveis em muitas comédias eróticas, sobretudo a figura feminina, que aparece com sua sexualidade liberada e permissiva, rodeada de insaciáveis homenzinhos, portanto mais fácil de satisfazer aos desejos masculinos, o personagem homossexual, cuja função na trama é provocar o riso com seu comportamento destoante, e o machão, representado pelo príncipe, interessado em tirar a virgindade da jovem inocente.

Nota-se que no cartaz original, há contraste nas capas. Branca de Neve aparece no centro com roupa mais clara, enquanto a madrasta aparece obscurecida ao fundo. Na versão brasileira as duas capas são pretas e a de Clara das Neves é mais curta.

Imagem 39: Cartaz de *Branca de Neve e os sete anões* (1937)
Disponível em <filmow.com> Acesso em 08 de janeiro de 2020

Toda obra tem um horizonte interno de expectativas. Uma projeção criada por seus realizadores, que lançam mão de estratégias para valorizar o produto. Após a exibição pública, a obra se dilata no encontro com horizontes de experiências e leituras críticas de uma série de indivíduos posicionados de maneira diversa no campo social. Na relação entre produção e crítica cinematográfica é possível constatar posições altamente distintas. O encarte oficial da Cinedistri, por exemplo, buscava exaltar a qualidade técnica dessa produção:

“[...] Neste filme, foram suprimidos os aspectos fantasiosos que marcam a obra original, transformando-o assim numa sátira ‘À

BRASILEIRA' repleta do mais requintado e autêntico humor, apoiado pelo esmero e zelo incomum, desde os seus mínimos detalhes de criação até a feliz escolha do elenco, culminando com a grandiosidade da reconstituição da época medieval através de um estupendo trabalho cenográfico e o brilhantismo de seu figurino, atingindo em sua plenitude os padrões de qualidade das maiores produções internacionais [...]”¹⁰³

Procurando exaltar as qualidades técnicas do filme, a proposta da paródia não era alcançar o nível do produto original, mas realizar uma leitura “à brasileira.” Não chega a ser uma crítica à obra original, mas uma sátira. Adota uma certa visão onde a produção dominante estrangeira – superprodução, com estilo narrativo clássico, e utilização de efeitos técnicos – ainda é reconhecida como referência. Assim, produz no argumento uma elevação do trabalho técnico com o sentido de atestar a qualidade do filme. Aparece como estratégia da produtora exaltar o investimento na produção, embora a mesma reconheça que se trata de um “esmero e zelo incomum”.

A recepção nos jornais e seu público

Se de um lado a Cinedistri potencializava no discurso o seu investimento técnico, a fim de aproximar o filme de um padrão de qualidade exigido – assumindo a lógica de inferioridade – do outro a crítica especializada produziu leituras bem diferentes.

Os jornais impressos enquanto meio de comunicação expressam opiniões que estão ligadas ao lugar social dos indivíduos que o compõem. No entanto, não basta apenas apontar a ausência de neutralidade na sua abordagem. Dentro do processo histórico, sua atuação delimita espaços. Mobilizando temas e opiniões, organiza adesões e consensos dentro do campo a fim de reafirmar o espaço da crítica como esfera de legitimação e deslegitimação da obra e do gênero cinematográfico.

¹⁰³Cartaz publicitário/ sem data. CINEDISTRI LTDA. Arquivo Nacional, Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 02 fev. 2018

Com o intuito de apontar os “desacertos do cinema brasileiro”, título de sua crítica, Rubens Ewald Filho afirmou que o filme era “apenas mais uma pornochanchada, tão ruim que é capaz de dar o beijo da morte no gênero”, reconhecendo um momento de crise na sua fórmula e tecendo críticas bastante duras sobre roteiro, dublagem, piadas, elenco e trilha sonora

“[...] Na verdade, a ideia de satirizar o conto infantil de Branca de Neve e os Sete Anões parece melhor como piada de salão do que como filme. Talvez porque o humor seja tão apelativo, tão mal colocado no contexto, que dificilmente provoca algum riso. São tantos os defeitos que é difícil começar a enumerá-los. Um deles, é o fato do filme ser dublado por profissionais cujas vozes conhecemos demais pela televisão. Fica-se a impressão de se estar assistindo a um ‘Muppet Show’ pornográfico[...]”¹⁰⁴

A comum referência do gênero para a análise da obra consta em um outro artigo, publicado no jornal O Globo em 20 de janeiro de 1980, quando o crítico afirmou que “a adaptação cuidou de transformar a bela história dos Irmãos Grimm numa grosseira pornochanchada”.¹⁰⁵ Dois dias depois o mesmo jornal publicou uma segunda crítica, esta bem mais amena, assinada pelo jornalista e escritor Salvyano Cavalcanti de Paiva, apontando aspectos positivos do filme, mas ainda assim numa perspectiva relacional, usando o termo pornochanchada como categorização, desejando afastar o filme desse rótulo comum. O filme é bom e por isso não seria pornochanchada

“ Sátira feroz e irreverente ao conto infantil ‘Branca de Neve e os sete anões’, este filme de Osvaldo de Oliveira representa um progresso na carreira deste artesão teimoso que, por fim, revela algum talento. A pitada de erotismo, quase libertino, não desmerece entretanto a produção e seria injustiça classificá-la entre as pornochanchadas grosseiras que estamos habituados a ver nas telas. Os diálogos, além de inteligentes, repletos de duplo sentido, ousam incluir conteúdo político muito atual, o que surpreende e agita a plateia, provocando

¹⁰⁴ FILHO, Rubens Ewald. “Desacertos do Cinema Brasileiro” O Estado de São Paulo. 24 de novembro de 1979.

¹⁰⁵ Crítica: Histórias que nossas babás não contavam. Sem autor. O Globo. 20 de janeiro de 1980.

excelente reação. O nível dos diálogos e do tratamento cinematográfico deve-se a Ody Fraga que, nos últimos 15 anos, dedicara-se aos subfilmes da Boca do Lixo.[...]”¹⁰⁶

Paiva encerra seu texto apostando que o vigor do filme impulsionaria outras produções semelhantes e que esse poderia ser o primeiro de uma série de paródias de contos clássicos infantis. Seu texto repercutiu, e em fevereiro o crítico Godofredo Maciel Filho, publicou sua impressão sobre o filme, no Jornal do Brasil. O crítico se mostrou bastante incomodado com a leitura de Paiva, evidenciando uma espécie de disputa entre perspectivas no âmbito da imprensa

“[...] 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.

Os marginais da cultura querem agora destruir nossa infância, enlameando as histórias e extirpando o resto de ilusão que as crianças ainda encontram em suas inocentes quimeras. Como continuam impunes, teremos depois, segundo o Sr. Cavalcanti de Paiva, Chapeuzinho vermelho, João e Maria, gata Borralheira etc., transformados e contados por outras babás, cujos preceptores, por não terem tido infância, procuram solapar e denegrir o sonho azul daqueles que vivem a única fase em que a inocência ainda perdura.”¹⁰⁷

O teor contido na afirmativa é emblemático. Constrói-se em torno de uma ideia nociva do filme, criando uma espécie de caráter ameaçador. A ausência de cultura foi o resultado de uma “pesagem” descrita pelo autor. O incômodo em relação a película se desdobra para o trabalho da Censura, quando sugere que os “marginais da cultura” “continuam impunes”. Essa ideia de que a pornochanchada seria fruto de um projeto que visava desfazer a sociedade cristã, ameaçando a ordem política e o Estado foi bastante disseminada durante o período Militar, tanto na imprensa quanto na sociedade civil. Em Curitiba, organizaram a marcha da família contra a pornochanchada (BERTOLLI FILHO[org], 2016: 86) (ABREU, 2002). Em 1980 um

¹⁰⁶PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Crítica: Histórias que nossas babás não contavam. O Globo. 22 de janeiro de 1980.

¹⁰⁷FILHO, Rubens Ewald. “Desacertos do Cinema Brasileiro” O Estado de São Paulo. 24 de novembro de 1979.

grupo de mulheres de um bairro da zona norte paulistana, conhecido como “Senhoras de Santana” iniciou um movimento contra o que chamavam de exageros e pornografia no cinema e na televisão, obtendo apoios de instituições privadas e públicas (SIMÕES, 1999: 232) Em São Paulo, como vimos na ação da Associação das Famílias Cristãs contra o filme *Ainda agarro essa vizinha*, iniciativas de grupos organizados também trabalhavam para barrar o espriamento dessas películas no circuito. Dentro de sua condição e disposição no campo, mobilizaram padrões estéticos, compondo o conjunto de agentes que constituíram a pornochanchada como imagem da indignidade cultural, a partir da prática retórica de hierarquização de práticas culturais.

Há críticas que partem de um ideal cinematográfico, cuja formação pode ter vínculos com paradigmas visuais mais contidos ou menos explícitos, podendo ter como referência acervos constituídos na infância - vide o relato de Godofredo Maciel Filho - e ao longo da vida, possivelmente incluindo o cinema de proveniência norte-americana ou europeia. Para estar inserido na atmosfera depreciativa da pornochanchada o filme tinha que ser brasileiro, usar o sexo como artifício nos roteiros e publicidade, além de demonstrar para os críticos o anseio motor de acumular público, entendido como chulo, menor. Essa natureza explícita impede qualquer filme classificado como pornochanchada de ser envolvido por um “invólucro sofisticado” validado pela crítica.

Aparecendo como uma das instâncias de consagração da produção cinematográfica, a crítica jornalística se envolve na recepção da obra, funciona como elemento integrante da sociedade na sua produção de sentido. Produzir a crença no valor da obra parece ser algo necessário para os indivíduos situados nesse campo. Esse conflito ficará latente na relação da crítica com as pornochanchadas. No diálogo implícito entre propostas de se fazer “cinema brasileiro” evidenciam processos de tensão e distinção entre ela e outras instâncias de recepção.

Público, Censura e crítica. Essas camadas de recepção frequentemente leram os filmes comparativamente com as outras. Ao mobilizar padrões estéticos, associar as massas à vulgaridade, ao relegar muitas pornochanchadas uma imagem de indignidade cultural, jornais impressos compuseram o conjunto de agentes de hierarquização de práticas culturais. Partiram de uma perspectiva dominante, sob a premissa um código moral e de bom gosto a ser oferecido para o público leitor. Esse senso de responsabilidade também se expressa no sentido fictício que a Censura Federal atribui para si. Assim como parte da elite intelectual, a Censura considerou as

massas a partir de uma perspectiva de tutela cultural. Presumia uma inferioridade em suas preferências que se comprovava na repercussão das pornochanchadas frente às massas espectadoras. Nesse movimento o órgão também manifestou menosprezo e o preconceito com as camadas populares, vistas frequentemente como despreparadas ou culturalmente baixas, mesmo quando concedido o certificado de exibição pública.

A grande ressonância da pornochanchada denota que, no mínimo, seus espectadores encontravam nela alguma diversão lúdica, algo de suas reais experiências, necessidades ou algum escape psicológico, podendo enxergar o outro e a si mesmos como seres eróticos.

“Como naquele papo de bar, com aquelas velhas piadas recicladas e relatos de conquistas, atribuições com maridos e pais enraivecidos, a pornochanchada exige, de quem se dispõe a assisti-la, uma adesão incondicional, liberta de critérios como veracidade (para efeito dos papos de boteco) ou de verossimilhança (para os filmes)”.
(SIMÕES, 1984: 122)

É necessário projetar luz sobre esse momento importante da história do cinema brasileiro. Não se trata de protestar quanto a qualidade artística da pornochanchada, mas entendê-la como bem simbólico, onde os públicos, as críticas, as iniciativas de censura e as condições do campo aparecem necessariamente como interventores, como co-criadores de um gênero.

Relendo o filme a partir do conto Branca de Neve e os Sete Anões

Em estudo intitulado *A psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim (BETTELHEIN, 2002:208) comenta sobre a pedagogia das histórias clássicas infantis e seus significados no âmbito da psicologia. Entre as diversas narrativas encontra-se a de Branca de Neve, entendida como pautada sobre o Complexo de Édipo, conceito da teoria psicanalítica freudiana, originalmente projetado a partir de uma lenda grega que envolve conflitos familiares.

No mito, Édipo, ainda menino tem seus pés furados e amarrados por seu pai, Laio, que ordena a um pastor que o leve ao deserto para dar cabo de sua vida. Assim como no conto de Branca de Neve, o pastor se compadece do menino e não o mata, entregando-o a outro pastor, que o leva a outro reino onde outros monarcas acabam por criá-lo como filho. Quando se torna adulto Édipo consulta um oráculo, Delfo, que revela que seu destino seria matar o próprio pai e possuir sexualmente sua mãe. Amedrontado e sem saber que era filho adotivo, o jovem foge, encontrando seu verdadeiro pai em seu caminho, onde acaba o matando em conflito, e possuindo sua mãe como esposa. Ao descobrirem a verdade, a mãe de Édipo comete suicídio enquanto ele arranca os próprios olhos que a haviam olhado com desejo.

Poucos contos de fadas ajudam o ouvinte a distinguir as fases principais da infância de forma nítida como "Branca de Neve" o faz. Os primeiros anos, de dependência pré-edípica absoluta, são mencionados levemente, como ocorre na maioria dos contos de fadas. A estória trata essencialmente dos conflitos edípicos entre mãe e filha na infância e finalmente na adolescência, dando maior ênfase ao que constitui uma infância feliz, e o que é necessário para crescermos a partir dela. (Bettelhein, 2002, p. 216)

Salvas as diferenças, o mito de Édipo e a história de Branca de Neve tratam de disputa de poder e desejo sexual no âmbito da família. O conto, assim como a animação produzida pela Disney narram a conduta de vaidade, inveja e crueldade da rainha e madrasta de Branca de neve. O narcisismo primitivo da Rainha a conforma em uma pessoa de difícil trato. A personagem demanda do espelho admiração excessiva, demonstra sensação grandiosa da própria importância e desejo de se colocar em posição elevada ao outro, não possuindo nenhuma empatia. Alguém com a qual ninguém conseguiria se identificar (BETTELHEIN, 2002:335).

Segundo a teoria psicanalítica na qual se conecta o conto original, os filhos no período inicial de vida alimentariam o Narcisismo dos pais (e da madrasta), pois são totalmente dependentes deles. No entanto, quando começam a se tornar independentes e não serem mais entendidos como uma extensão dos mesmos, se tornam uma ameaça a esse sentimento não superado. Isso ocorre com a nossa protagonista que, quando começa a passar para a idade adulta e ser vista como mulher, acaba sendo alvo de comparação com a madrasta. Trata-se de uma história de competição entre duas mulheres no âmbito da sexualidade. E é a essa leitura sexual da

história que o roteirista explicitamente quer fazer referência. Diz o narrador no início do filme:

“Se você já desconfiava das histórias que a babá contava, tinha toda razão. Ela lhe contou uma outra versão. O lado que você conhecia era só a fantasia. História de príncipe e princesa sempre acaba em safadeza [...]”

A pornochanchada procurou construir a paródia em torno não apenas da vaidade, mas também os poderes da rainha e o fato de ser viciada em sexo. No longa, à famosa frase da madrasta é acrescida um termo que reforça a conotação sexual: “Espelho, espelho meu, existe no mundo mulher mais bonita e gostosa do que eu?”. Em determinado momento da trama, quando a rainha se exalta ao saber que não era a mais atraente, seu espelho afirma “se der ataque de histeria eu vou embora, escandalosa!”.

A fala pode retratar um uso popular do termo, mas cabe a análise do conceito segundo o DMSV, que configura “Histeria” como “Transtorno de Personalidade Histriônica”, trazendo os seguintes traços de personalidade:

- “1.Desconforto em situações em que não é o centro das atenções.
- 2.A interação com os outros é frequentemente caracterizada por comportamento sexualmente sedutor inadequado ou provocativo.
- 3.Exibe mudanças rápidas e expressão superficial das emoções.
- 4.Usa reiteradamente a aparência física para atrair atenção para si.
- 5.Tem um estilo de discurso que é excessivamente impressionista e carente de detalhes.
- 6.Mostra auto dramatização, teatralidade e expressão exagerada das emoções.
- 7.É sugestionável.
- 8.Considera as relações pessoais mais íntimas do que na realidade são.”(DSM V p. 667)

A rainha má seria a própria definição da mulher histérica. O espelho também a provoca, afirmando que Clara das Neves “não tem seus quarenta anos, mas tem 20”, reforçando a ascensão da jovem e decadência do “poder materno”, que na psicanálise conecta-se à produção de medo ou rivalidade dos pais em relação aos filhos.

Ao início da paródia assistimos a despedida de Clara das Neves de seu pai, o que não ocorre no conto. O rei clama pela presença da rainha, que naquele momento pratica ato sexual com o príncipe, mas que vem ao seu encontro agindo com expressão exagerada de emoções e teatralidade pouco convincente aos que estão presentes. O rei moribundo pede cuidados para com as práticas sexuais da filha: “não a deixe cair em tentação”. A moça evidencia expressão de desagradado com tal comentário. Não quer ter sua vida sexual controlada.

Clara das Neves demonstra sedução no olhar e em seus gestos, mas não como sua madrasta, que também o faz de forma agressiva. A princesa demonstra candura e inocência, embora permita a aproximação e o toque. Ambas manifestam seus desejos sexuais. Mas é a ingenuidade erótica que ganha da diabólica eroticidade da madrasta, como se fosse permitido à mulher maquinar, mas não abertamente, conscientemente.

No conto infantil e na animação também existe o encontro apaixonado entre Branca Neve e o príncipe. Em ambos ela está cantando quando ele a surpreende, porém, no conto ela inicialmente foge, para em segredo arrumar as roupas e os cabelos, o que demonstra dissimulação, além da preocupação de como será vista através dos olhos do outro.

Em todas as versões a moça é levada pelo caçador, que recebeu o comando da rainha de matar a jovem e trazer suas vísceras como prova. O caçador reluta ao pedido inicialmente, mas não tem coragem de negar, levando a moça para a floresta e ensaiando uma possível atitude agressiva, que não se materializa. No conto o caçador exerceria um papel paterno, que protege e acolhe, não cumprindo com o combinado feito com a imagem materna (da madrasta), mas abandonando a moça na floresta, relativizando seu enquadramento nesse arquétipo. Ele não tem a coragem de matar e por isso a abandona esperando para que os animais da floresta o façam por ele, e com tal atitude, espera agradar mãe e filha, não se posicionando de fato, sendo desleal com ambas (BETTELHEIN, 2002: 220).

Na paródia, o caçador é seduzido por Clara das Neves, que usa o artifício sexual para se salvar, oferecendo o sexo como moeda de troca, refutando a imagem de ingenuidade inicial. O caçador aceita alegremente a troca, mas pergunta “eu posso?”, iniciando o ato sexual após a resposta afirmativa. É a pornochanchada incluindo no conto infantil os temas que lhe são característicos. A abordagem acerca

do tabu da virgindade, a sedução, a homossexualidade, o endividamento, a decadência econômica. O sexo como moeda de troca, como escape, como solução final.

Sozinha na floresta, Branca de neve é representada como uma jovem assustada, com alucinações de árvores, fantasmas, olhos grandes e monstruosos que a perseguem. Na paródia esse momento é representado em meio a animais peçonhentos e o contato com a natureza selvagem. Após desmaiar de cansaço os anões a encontram e a levam para a casa, tratando a mulher como um agente de pouca personalidade, como um corpo/objeto:

“Ela tem cheiro de maçã”

“Vamos levá-la? “

“Mas e se ela tiver dono?”

“Achado não é roubado”.

Enquanto Zangado diz “Esses homens são todos iguais, a galinha do vizinho é sempre melhor”

Quando já instalada na casa, Branca de Neve decide fazer serviços domésticos, recorrendo novamente ao arquétipo feminino, que cuida da casa lavando, passando, cozinhando, enquanto os homens saem para o trabalho. Originalmente Branca de Neve demonstra senso de utilidade e empatia, mas logo começa a dar ordens aos anões, elevando a sua simbologia materna na história: “Você limpa a lareira, vocês lavam a louça”, advertindo-os quando não efetuam o trabalho de acordo com suas expectativas: “não, não, isso é muito feio”, “não, não, isso não se faz”, como uma menina que repete as falas maternas para as bonecas.

No conto original, Zangado estabelece uma competição com a protagonista. A princípio procura se afastar e rejeitá-la. Na adaptação da Disney ele afirma: “Ela é mulher, mulheres são cheias de sortilégios”, quando é questionado pelos companheiros sobre o que seria sortilégio, não sabe explicar, tal qual uma criança que repete o comentário dos pais sem saber o significado.

Na paródia há uma cena em que Nervoso (personagem correspondente ao Zangado em versão popular do conto e da animação) diz para que os demais anões preparem um banho: “Preparem um banho para a donzela...‘donzela’” (diz com sarcasmo, sugerindo que Branca das Neves não é Donzela, o que seria uma sugestão sobre sua experiência sexual). No conto, é Branca de Neve que sugere que os anões se lavem. A diferença entre a paródia e o conto seria a posição materna, que no conto Branca de Neve exerce livremente sem rivalidade, enquanto na paródia, Nervoso

demonstra competir pelo papel feminino e materno. Enquanto no conto original a casa está desorganizada e suja até a chegada da princesa, na paródia essa desorganização não é aparente. Os anões precisam da presença feminina, mas para fins sexuais.

Tanto na paródia, quanto no conto, os anões cedem suas camas à jovem. Situação ideal para a pornochanchada incluir suas cenas eróticas. Na paródia ela anuncia que irá dormir sem roupa, e quando percebe que está sendo observada ela diz “você não tomam jeito hein? Desçam já!”, mas sorri e se agrada em saber que está sendo desejada. A sexualidade se mistura com o arquétipo maternal, típico do conto infantil.

Mas os anões evocam outras associações inconscientes. Não há mulheres anãs. Todas as fadas são mulheres, os magos são a contrapartida masculina, e há bruxos e bruxas, feiticeiros e feiticeiras. Por isso, os anões são eminentemente homens, mas homens que ficaram bloqueados no desenvolvimento. Estes "homenzinhos" de corpos atarracados e trabalhando na mineração - penetram habilidosamente em cavidades escuras - sugerem conotações fálicas. De certo não são homens em qualquer sentido sexual - seu modo de vida e o interesse em bens materiais com exclusão do amor sugerem uma existência pré-edípica (BETTELHEIN, 2002: 224).

Segundo Bettelhein, apesar de os anões terem essa representação fálica, os personagens também carregam a representação da infância, liberando-os de conflitos sexuais internos, estando satisfeitos com sua rotina e vida simples, ao mesmo tempo que são independentes, pois vivem do próprio trabalho. Na paródia esse aspecto aparece de maneira diversa. Os anões possuem sexualidade aflorada.

Em meio a disputa com Clara das Neves, Nervoso afirma: “escuta aqui mocinha, essa é uma casa de respeito, está entendendo?” “E não é qualquer criaturinha que nem sabemos de onde veio que vai corromper o nosso lar” “De hoje em diante nossas relações estão definitivamente cortadas”. É curioso que enquanto Nervoso fala, Clara das Neves cobre o corpo em sua presença, enquanto na frente dos outros anões permanece nua sem se importar. E Continua: “Ah! E fique sabendo de uma coisa, eu sou muito melhor que você ouviu?”, enquanto mostra um coração na parte de trás de suas calças. Existe uma ambiguidade na paródia sobre os anões manterem relações com Nervoso. Há uma cena em que, ao perceber que outro homem iria possuir Clara das Neves ele diz “Não há de ser nada, um dia essa... nem quero dizer o nome, vai embora, aí vocês vão querer voltar pra mim, aí eu vou me vingar. Aqui? Não mesmo!

Aqui? Jamais!” , enquanto batia na região lombar. Nesse momento o personagem sugere que mantinha relações sexuais com os anões.

Fica evidente a competição sexual entre Nervoso e Clara das Neves. Assim como a madrasta, ele se compara constantemente com a princesa, tanto no conto quanto na paródia. A diferença está que na pornochanchada o personagem aparece como uma figura “afeminada” na trama, demonstrando a competição constante associada ao arquétipo feminino. Os personagens masculinos não fazem uso de constante comparação ou rivalidade, até aceitam dividir a protagonista sexualmente. O filme avança na interpretação do conto: a fraternidade dos anões, ora infantis na paleta de Bettelhein, se fazia por relações sexuais homossexuais que são rompidas pelo aparecimento de uma mulher.

Em determinado momento da paródia a madrasta fica sabendo através do espelho que Clara das Neves estaria realizando “o maior bacanal” com os sete anões. Possuída de raiva, a rainha mostra ao espelho uma maçã envenenada que seria seu plano para matá-la, mas acaba ingerindo a própria fruta ao descobrir que a princesa não gostava de maçã. Uma solução rápida e de pouco sentido, pra um roteiro que já não precisava mais da referência original para seu desfecho inusitado.

A cena do envenenamento da princesa, que ocorre tanto no conto original quanto na animação da Disney, não existe na paródia erótica. Em BETTELHEIN (2002: 225), esse momento seria originalmente o de representação da iniciação sexual, pois no conto original o objeto mortal não seria uma maçã, mas fitas que a madrasta ofereceria, apertando até ela não conseguir respirar. E uma moça só se interessaria por tal acessório dentro de um contexto de sedução. A própria maçã possui uma forte simbologia associada a fruto proibido e sexualidade. Em *Histórias que nossas babás não contavam* esses acontecimentos não ocorrem, a madrasta morre antes, trazendo uma conotação de que as questões sexuais já estariam resolvidas, rompendo o vínculo materno. No caso da pornochanchada, a iniciação sexual de Clara das Neves se dá logo no início da trama, quando se entrega ao príncipe na floresta.

Clara das Neves, diferente da Branca de Neve do conto, não decide ir embora com o príncipe. Rejeita se colocar na figura da rainha, portanto ser o espelhamento de sua imagem. A jovem quebra as regras edípicas preferindo escolher uma relação que se construiu com a convivência e não com a idealização do reflexo paterno. É importante ressaltar que em todos os casos, trata-se de uma história onde a mulher detêm o poder. A madrasta detêm o poder político, enquanto Branca de Neve

conquista o poder dentro do lar. Na vida pública manda a rainha má, e sua conotação negativa também se associa ao fato dela ousar ocupar o espaço público, que não é destinado às mulheres. A princesa boa, se torna empoderada e mandona. Dá ordens em casa, organiza, aconselha, quase como uma mãe. Ambas são mandonas, ambas exercem autoridade. Ambas usam do poder feminino como também permitem serem usadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema está enredado por algo que é vivo. É lugar onde se reflete a maneira como os humanos se veem e representam a si mesmos. No diálogo com o público essas representações se retraduzem, são recriadas. Seu objeto é alvo de nossa conversação, de nosso questionamento, de nossas emoções, e alvo de interesses diferenciados. As próprias palavras que escolhemos para falar sobre cinema e manifestar essa relação também são alvo de disputas. Podem ser escolhidas e utilizadas de maneiras diferentes pelos agentes leitores que compõem o tecido social. Como afirmou Bourdieu: “Há palavras que, sabe-se, adquirem seu valor na luta pelo fato de serem alvo da luta entre interesses diferenciados” (BOURDIEU; CHARTIER, 2011).

Estimulados pela inundação de comédias eróticas nacionais que ganharam espaço nas salas de cinema durante os anos 1970, agentes críticos mobilizaram esquemas de classificação que transformaram o termo pornochanchada em um conceito corrente e revelador de disputas no âmbito da cultura. Um termo que não carrega uma classificação única e objetiva, mas uma luta pela classificação. A inserção da pornochanchada no debate cultural como gênero cinematográfico ou como estratégia de distinção cultural ocorreu por meio de um jogo cruzado dessas leituras. Esse processo de produção de significados envolve um conjunto de coações, algumas advindas das narrativas dos próprios filmes outras através do pertencimento ou identificação de leitores a uma comunidade sociocultural.

No campo cultural existe a presença de passados. A obra sempre se produz em relação com o conhecimento desse passado. O mesmo também exerce sua influência na construção de estruturas mentais de leitura. Ao reconstituir esse espaço simbólico, foi possível distinguir os principais signos de distinção e as principais influências ligadas à conformação da pornochanchada no debate público e no imaginário social.

Notamos que a chanchada carioca ocupou um espaço importante como categoria de percepção. Um princípio de classificação já bastante ligado ao popular e que aparece nas primeiras tentativas de identificação das comédias eróticas nos anos 1970. A referência às chanchadas aparece como menção à uma herança de um cinema popular brasileiro, mas também como adjetivo ligado a um humor chulo, mal cuidado, visto como referência da pornochanchada.

Para além de identificar um gênero, as críticas analisadas permitem afirmar que, na luta pela classificação simbólica da pornochanchada também foi comum a estratégia de agentes elaborarem distinções binárias, estabelecendo padrões de proximidade ou distanciamento com conceitos como artístico/comercial, decente/vulgar, internacional/brasileiro.

O termo que, em geral, carregava conotação negativa foi a princípio, estabelecido de fora pra dentro. Vimos que o termo surge pela primeira vez na imprensa jornalística a partir de 1974, elevando progressivamente o numero de menções críticas ao longo da década. Se para os jornais a pornochanchada era a antítese de um cinema pensado para o Brasil, para a Censura Federal o rótulo serviu de instrumento para construção de generalizações de um cinema comercial e criticamente vazio. Dentro da Boca do Lixo os realizadores estavam mais preocupados em produzir utilizando os critérios mais eficientes de penetração no mercado.

Percebemos que tais produções eram parte de um legado cultural amplo, e que a tendência de exploração de temas eróticos no cinema era um fenômeno global. Para além do cinema americano ou argentino, a produções brasileiras se alicerçaram em aspectos característicos às comédias italianas do mesmo período, como a exploração de títulos e cartazes insinuativos, enredos simples e voltados para as classes médias.

Há de se considerar os efeitos produzidos pelo próprio texto, pelas imagens e enunciados presentes nos próprios filmes ou produzidos para divulgá-los. Esse horizonte interno da obra se manifesta claramente na forma como tais filmes se apresentam para o público. Observamos que recorrências estéticas presentes em cartazes e frases de publicidade contribuíam para a formação de um senso de conjunto para tais produções. A exploração de temas peculiares e personagens arquetípicos colaboraram para solidificar a pornochanchada como um objeto cultural brasileiro.

Ao investigar o conjunto de mediações determinantes para que a pornochanchada adquirisse espaço na cena e no debate cultural, foi necessário atentar para as condições de sua distribuição no mercado e os fatores concretos que viabilizaram o diálogo dos filmes com o seus públicos. Percebemos que havia entraves historicamente estabelecidos para o cinema nacional, que favoreciam a presença do cinema estrangeiro nas telas, como os contratos entre exibidores e as principais distribuidoras estrangeiras. Ao longo do século o Brasil experimentou uma série de movimentos criativos que abriram espaços nesse campo, embora sem promover

mudanças estruturais. Foi necessário entender algumas particularidades do campo e a posição decisiva do Estado nessa conjuntura, à medida que interferiu diretamente em sua esfera econômica. A regulamentação do mercado por meio da criação de instituições, leis protecionistas, cotas de tela para cinema brasileiro e prêmios de bilheteria favoreceram a criação de novos negócios entre os produtores nacionais e exibidores.

Se o cinema ainda preservava sua monumentalidade e o capital simbólico de um período áureo, onde era visto como local de cultura elevada, as novas condições econômicas e transformações do espaço urbano modificaram esse *status quo*. As dificuldades econômicas que atravessavam o ramo exibidor aparecem como mais um fator de abertura para um tipo de cinema que prometia retorno financeiro rápido e cumprimento da legislação federal.

O mapeamento da distribuição das pornochanchadas pela cidade de São Paulo revelou que esse processo de ocupação foi acompanhado de uma setorização da cidade e uma regionalização das salas de cinema em territórios cinematográficos. A criação da região da Avenida Paulista e Jardins como nova centralidade amortizou o prestígio da região central, outrora epicentro dos principais e mais luxuosos equipamentos de cinema da cidade. Ao investigar as programações diárias de cinemas divulgadas em jornal foi possível verificar que a região central da cidade, em declínio funcional, foi o território majoritário das pornochanchadas, seguida pelos bairros que atravessavam um processo irreversível de crise financeira para o setor e encontravam na pornochanchada algum chamariz. Em geral as salas que exibiam pornochanchadas também exibiam filmes internacionais de outras naturezas, mas locais como o Cine Marabá capitanearam o seu prestígio para exibir comédias eróticas com frequência. O olhar estratégico das produtoras/distribuidoras incluía, entre outras coisas, a ocupação de salas que ainda mantinham certo renome. Ao longo do período esses locais passaram a ser reconhecidos como territórios para tais filmes e seu público, enquanto regiões mais nobres, como os Jardins, ofereciam programação mais voltada para o cinema de arte ou produções consagradas pela crítica.

As distinções produzidas no campo cinematográfico tinham efeitos práticos na distribuição das fitas no território da cidade. A interiorização dessas divisões se expressa nas iniciativas de veto e interdição produzidas por setores da sociedade quando tais películas embaralhavam essa ordem e conseguiam se espalhar pelo território. Práticas reveladoras de estratégias de diferenciação de sujeitos no

espaço social, podendo também revelar colaboracionismos ideológicos entre essas esferas e a Censura Federal.

A consolidação da indústria cultural no país, apoiada na mão forte do Estado Militar conseguiu de fato inserir o cinema na lógica do interesse econômico. As mudanças em curso e a herança recente de um cinema revolucionário encabeçado pelos cinemanovistas reforçaram as dicotomias já existentes entre cinema comercial e artístico. Muitos desses intelectuais e críticos ainda se movimentavam no debate cultural e compuseram o conjunto de agentes que se opunham à lógica mercadológica explicitada pelas comédias eróticas da Boca do Lixo.

Para muitos, a pornochanchada era o obsceno colocado em cena, e notamos uma intensificação do erotismo ao longo da década, mas tais produções perdem sua potência e capacidade de competir diante da chegada dos filmes internacionais de sexo explícito na abertura da década de 1980, decorrentes do abrandamento gradual da Censura e o aprofundamento das mudanças estruturais que atravessavam o mercado cinematográfico, sobretudo o setor de exibição.

Quando o filme *Histórias que nossas babás não contavam* é lançado a Cinedistri sabia que os requintes técnicos eram determinantes para a manutenção da película nas salas de cinema. A exigência se dava por uma competição cada vez maior com similares internacionais e também pelo desejo de ocupar o maior número de salas possíveis. A sátira da história de Branca de Neve e os sete anões obteve boa carreira e conseguiu penetrar consideravelmente na ampla geografia da cidade, embora tenha permanecido mais tempo na região central.

O filme foi entendido como pornochanchada por críticos especializados, por censores e público que revelam essa leitura em suas produções críticas. Essa produção, entendida nessa pesquisa como um modelo de pornochanchada, reúne aquilo que verificamos ser mais determinante para o reconhecimento espectador, pois reproduz referências reconhecíveis pautadas nas escolhas estéticas, temáticas e no material publicitário.

Novamente foi possível perceber o instrumental que a categorização do gênero oferecia, sendo diretamente associado a uma produção chula e destinada a um público culturalmente despreparado. A escolha da paródia, espécie de tradição no cinema nacional desde a chanchada, também contribuiu para provocar leituras hierarquizantes dos filmes, conforme tendências já verificadas em críticas de outras produções.

Podemos concluir que os moldes da pornochanchada como veia da indústria cinematográfica brasileira e como objeto simbólico no debate cultural se deu através do jogo cruzado de relações de poder e disputas conscientes pela esfera do gosto, atrelados à condições econômicas e políticas conjunturais que tornaram viáveis sua estrutura de produção. Tanto seus realizadores, quanto a crítica, o público, e o Estado cooperaram em diversas conjunturas para definir o que seria ou não uma pornochanchada.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. **Pornochanchada: variações em torno de um gênero.** *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, ano 8, v. 3, n. 3, p. 219-231, 2006.
- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: Cinema e classes populares.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.
- ALBERTINO DA SILVA, Simone. **O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada.** Dissertação de Mestrado em Artes e Design. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: 2008.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (anos 40/50) e 90.** Dissertação de Mestrado. FFLCH, USP, 1995.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BASSA, Joan; FREIXAS, Ramos. **El sexo en el cine y el cine de sexo.** Barcelona: Paidós, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas Para uma História.** São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas. Sobre a Teoria da Ação.** Oeiras: Celta Editora, 1996.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CÁNEPA, L. L. **Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo.** *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*, v. 12, n.1, jan./abr. 2009.
- CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo e. **A chanchada no cinema brasileiro.** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FERREIRA RAMOS, Luciano Vaz. **Oswaldo Massaini – um produtor na história do cinema brasileiro.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2014.
- FIGUEROA, Alexandre. **Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França.** Campinas: Papirus, 2004.

FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez/Edusp/FAPESP, 2000.

GATTI, André Piero. **O consumo e comércio cinematográficos no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990)**. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 1999.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. Rio de Janeiro: Instrínseca, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. Rio de Janeiro: Instrínseca, 2004.

GOMES, Regina. **A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal**. Revista Matrizes – USP, Vol 8 N°1 jan./jun. 2014.

JOB DE OLIVEIRA, Marly. **A política geral do regime militar para construção de suas políticas econômicas (1964-1985)**. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo : Ática, 1994;

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

KISHIMOTO, Alexandre. **A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade**. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2009.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. 1. Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MELLO, Alcino Teixeira de. **Legislação do Cinema Brasileiro: Legislação Básica, Legislação Complementar, Resoluções do CONCINE**. Vol. 1. Embrafilme. Rio de Janeiro, 1978.

_____. **Legislação do Cinema Brasileiro: Resoluções do INC, Convênios, Acordos, Planos, Instruções, Circulares, Portarias**. Vol. 2. Embrafilme. Rio de Janeiro, 1978.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. História e imagem: Iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Org.) **Os domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

MICELI, Sergio. **Entre no ar em Belíndia (A indústria cultural hoje)**. Comunicação apresentada no Seminário “Social and Cultural Change in Brazil (1964-1984)”, St. Antony’s College, Universidade de Oxford, 8 a 19 de julho de 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros (longa metragem)**. Edição do autor. São Paulo: 2002.

OLIVEIRA, Mailson Vieira. REIS JUNIOR, Antonio. **Tabu e Tarja: A ação da Censura federal à pornochanchada nos anos 1970**. Revista ARS Histórica – UFRJ, nº14, Jan/Jun 2017.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ RAMOS, José Mario. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

ORTIZ RAMOS, José Mario. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RAMOS, Luciano Vaz Ferreira. **Oswaldo Massaini – um produtor na história do cinema brasileiro**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2014.

RAMOS, Paulo Roberto. **Amarcord: lembranças de filmes, salas e caminhos de cinema**. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, USP, 2008.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: Censura a livros na Ditadura Militar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2011.

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.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. Pesquisa e Coordenação: Nanci Fernandes. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SANTORO, Paula Freire. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita**. Dissertação de Mestrado, FAU, USP, 2004.

SCARLATO, Francisco Capuano. **Busca do centro: o reencontro com a cidade**. (In):

SIMIS, Anita. **A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro**. O público e o Privado: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceara. nº 14, 2009.

SIMÕES, Inimá. **Aspectos do cinema erótico paulista**. Dissertação de Mestrado, ECA – USP. São Paulo, 1984.

_____, Inimá. **Salas de cinema em São Paulo**. Senac, São Paulo, 1990.

_____, Inimá. **Roteiro da Intolerância: A Censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo, SP: Editora Senac, 1999.

STEARNS, Peter Nathaniel. **História da sexualidade**. Tradução Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

STEFANI BAIDER, Eduardo. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex**. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2013.

TEIXEIRA, Marise Carrari Chamani. **Avenida Paulista: a produção do espaço através do tempo**. Revista do Departamento de Geografia. São Paulo, FFLCH/USP, nº3, 1984.