

h. Termo de autorização para publicação eletrônica do Repositório Institucional –
RI/UFPI (emitido pelo SIGAA);



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI

1. Identificação do material bibliográfico:

☒ Tese [] Dissertação [] Monografia [] TCC Artigo [] Livro
[] Capítulo de Livro [] Material Cartográfico ou Visual [] Música
[] Obra de Arte [] Partitura [] Peça de Teatro [] Relatório de pesquisa
[] Comunicação e Conferência [] Artigo de periódico [] Publicação seriada
[] Publicação de Anais de Evento

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: Licenciatura em História
Programa de pós-graduação: Doutorado em História do Brasil
Outro: _____

Autor(a): Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga
E-mail: julioeduardoalvarenga@gmail.com

Orientador (a) Frederico Osanan Amorim Lima
Instituição: Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAR)

Membro da banca: Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Paula Maria Guerra Tavares
Instituição: Universidade do Porto

Membro da banca: Julierme Sebastião Morais Souza
Instituição: Universidade Estadual de Goiás

Membro da banca: Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Título obtida: Doutor em História do Brasil
Data da defesa: 06 / 03 / 2026
Título do trabalho: OS EMBATES DA MONARQUIA DESNUDA:
a Dacar Produções e as pornochanchadas em tempos de
Ditadura civil-militar brasileira (1975-1985)
Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): _____

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: ☒

Parcial: ☐. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados: _____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 264/2016 de 05 de dezembro de 2016, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Teresina - PI Data: 27 / 08 / 2026



Documento assinado digitalmente

JULIO EDUARDO SOARES DE SA ALVARENGA

Data: 27/08/2026 14:30:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do(a) autor(a): _____

* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E PÓS-GRADUAÇÃO CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL

JULIO EDUARDO SOARES DE SÁ ALVARENGA

OS EMBATES DA *MONARQUIA DESNUDA*: a Dacar Produções e as pornochanchadas em
tempos de Ditadura civil-militar brasileira (1975-1985)

TERESINA

2026

JULIO EDUARDO SOARES DE SÁ ALVARENGA

OS EMBATES DA *MONARQUIA DESNUDA*: a Dacar Produções e as pornochanchadas em
tempos de Ditadura civil-militar brasileira (1975-1985)

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor, à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História,
área de concentração História do Brasil, do Centro de
Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do
Piauí.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima.

TERESINA

2026

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Centro de Ciências Humanas e Letras
Biblioteca Setorial Prof. Wilson Brandão

- A473e Alvarenga, Julio Eduardo Soares de Sá.
Os embates da *monarquia desnuda* : a Dacar Produções e as
pornoanchadas em tempos de ditadura civil-militar brasileira
(1975-1985) / Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga. -- 2026.
404 f. : il.
- Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de
Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em
História, Teresina, 2026.
“Orientador: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima”.
1. História. 2. Cinema. 3. Pornochanchadas. 4. Censura. I.
Lima, Frederico Osanan Amorim. II. Título.

CDD 981.063

JULIO EDUARDO SOARES DE SÁ ALVARENGA

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor, à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História,
área de concentração História do Brasil, do Centro de
Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do
Piauí.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima – UFDPAR
Orientador

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Avaliador Interno

Prof.^a Dr.^a Paula Maria Guerra Tavares – UPORTO
Avaliadora Interna

Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes Souza – UEG
Avaliador Externo

Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior – UFRN
Avaliador Externo

Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela vida e por ter me permitido chegar até aqui.

Agradeço à minha avó, Teresinha de Jesus Soares de Sá (Inhá), mulher que me criou e educou desde a infância. Ela não apenas me ensinou sobre a importância do trabalho e da educação, mas também foi um ponto de apoio para toda a família. É uma honra e um prazer poder cuidar dela em sua velhice, da mesma forma que ela sempre cuidou de mim.

Agradeço, também, ao meu pai, Edimar Alvarenga, e à minha mãe, Elisalde Soares de Sá, pessoas que sempre me ofereceram apoio, cuidado e amizade. Através deles, pude ver o mundo para além do local em que cresci e desenvolver um olhar sensível para as diferentes realidades que me cercam.

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos, que estiveram presentes diariamente e que, provavelmente, nem sabem o quanto me ofereceram suporte ao longo dessa trajetória. Nunca me faltaram escuta e companhia, tanto nos momentos bons quanto ruins. Nesse sentido, agradeço especialmente à Ana Joelma, Jhyme Kellve e Sandy Cristal.

Agradeço, também, aos amigos da turma “014” de História, notadamente Carlos Alberto, João Antônio, Kátia Milena e Luís Gustavo. Foram muitos os dias passados na Universidade, entre aulas, estudos, conversas, calouradas e filas do restaurante universitário. Em algum momento, em meio às atividades cotidianas, todos eles se tornaram grandes amigos.

Estendo meus agradecimentos aos amigos que conheci por meio do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, especialmente Simoní Leal, Gizeli Lima e Mariana Fontinele – esta última, que conheci em uma disciplina cursada na Sociologia. Aprender sobre nosso ofício e sobre a vida com todas essas pessoas foi extremamente gratificante.

Expresso minha gratidão aos colegas de profissão, sobretudo Alana Dias, Ingrid Ravelly e Viviam Cathaline. Trabalhei como professor nas redes pública e privada durante o doutorado e, nesse período, tive a oportunidade de conhecer melhor essas pessoas, com quem compartilhei experiências e aprendi sobre a vivência docente. Agradeço, também, aos meus alunos, com quem pude ensinar e, sobretudo, aprender.

Sou profundamente grato ao meu orientador, Prof. Dr. Frederico Osanan Lima, que acreditou neste projeto e contribuiu para o aprofundamento das análises. Agradeço, também, à

Prof.^a Dr.^a Paula Guerra, que me orientou em Portugal durante o período de pesquisas do Doutorado Sanduíche e que, além do apoio acadêmico, me introduziu a uma rede de sociabilidades quando eu ainda não conhecia ninguém.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento dos seis meses de pesquisa realizados em Portugal, por meio do Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE). Agradeço, também, aos amigos que fiz nesse país, especialmente Dennis Pureza, Leilane Brito, Lilian Andrade, Sávia Moreira e Thiga Carvalho. Conhecer esses brasileiros “do outro lado do Atlântico” tornou essa experiência muito mais fácil e familiar.

Expresso, também, minha gratidão aos professores da UFPI, instituição na qual cursei a graduação, o mestrado e o doutorado. Agradeço especialmente aos professores doutores Claudia Fontineles, Edwar Castelo Branco, Elizângela Cardoso, Fábio Castelo Branco, Francisco Nascimento, Jhony Araújo, Pedro Castelo Branco e Teresinha Queiroz.

Agradeço, ainda, aos professores que se disponibilizaram a ler meu trabalho e a atuar como avaliadores externos: Prof. Dr. Francisco Santiago Júnior e Prof. Dr. Julierme Souza.

“Obra destinada aos saprófitos, repugnante a qualquer público dos circuitos familiares. Indecente, imorigerada, desregrada, a obra envergonha a cultura nacional”.

Técnico de censura com matrícula 2.397.217. Parecer relativo ao filme “*O Viciado em C*” (1985). Divisão de Censura de Diversões Públicas.

RESUMO

A presente tese analisa a produção, circulação e consumo de pornochanchadas e outros filmes erótico-pornográficos vinculados à imagem do cineasta David Cardoso, à sua empresa Dacar Produções Cinematográficas e à região da Boca do Lixo (São Paulo), entre 1975 e 1985, no contexto da Ditadura civil-militar brasileira. Nesse período, marcado por momentos de enfraquecimento e recrudescimento da censura às diversões públicas, a pornochanchada se consolidou enquanto gênero filmico. Argumenta-se que essas produções se relacionam às transformações comportamentais entre as décadas de 1960 e 1980, vinculadas à Revolução Sexual, tensionando hierarquias geracionais e normas relativas a gênero, classe e raça, enquanto negociavam permanentemente com o aparato censório do Estado. A censura é analisada não apenas como mecanismo repressivo, mas como instância que elabora múltiplos discursos a respeito dos elementos que se pretendia vetar, demonstrando a constituição de uma rede dinâmica de relações de poder. Além disso, a ação censória também poderia ser contestada e burlada por meio de táticas desenvolvidas por indivíduos que buscavam pôr em circulação ou consumir as obras eróticas e pornográficas. Verifica-se também que o termo pornochanchada foi cunhado como forma de depreciar segmentos da produção nacional, classificados por parte da historiografia e da crítica cinematográfica como obras inferiores, sendo posteriormente apropriado por profissionais do cinema que reivindicavam para si o título de rei ou rainha da pornochanchada, em disputas discursivas nas quais esses indivíduos almejavam centralidade nos debates sobre o gênero e repercussão midiática. Sustenta-se que a expansão dessas produções integrou um movimento mais amplo de massificação do consumo de imagens sexualizadas, em som e movimento, e de redefinição das sociabilidades urbanas. No desenvolvimento da pesquisa, foram utilizadas como fontes históricas filmes, cartazes, periódicos, documentos da censura e da fiscalização estatal, entrevistas, legislações e críticas cinematográficas.

Palavras-chave: História; Cinema; Pornochanchadas; Censura.

ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the production, circulation, and consumption of pornochanchadas and other erotic-pornographic films associated with the image of filmmaker David Cardoso, his company Dacar Produções Cinematográficas, and the Boca do Lixo district (São Paulo) between 1975 and 1985, within the context of the Brazilian civil-military dictatorship. During this period – marked by both the relaxation and intensification of censorship over public entertainment – the pornochanchada consolidated itself as a film genre. It argues that these productions were intertwined with broader behavioral transformations between the 1960s and 1980s, linked to the Sexual Revolution, challenging generational hierarchies and norms related to gender, class, and race, while continuously negotiating with the State's censorship apparatus. Censorship is examined not merely as a repressive mechanism but as an instance that produced multiple discourses regarding the elements it sought to prohibit, revealing the formation of a dynamic network of power relations. Moreover, censorship could be contested and circumvented through tactics developed by individuals seeking to circulate or consume erotic and pornographic works. The thesis also demonstrates that the term pornochanchada was coined as a derogatory label for segments of national film production classified by parts of historiography and film criticism as inferior works. It was later appropriated by film professionals who claimed the title of “king” or “queen” of the pornochanchada, engaging in discursive disputes aimed at achieving centrality in debates about the genre and media visibility. Finally, the study argues that the expansion of these productions formed part of a broader movement toward the massification of the consumption of sexualized images – combining sound and motion – and the redefinition of urban sociabilities. The research draws upon a range of historical sources, including films, posters, newspapers and magazines, censorship and state surveillance documents, interviews, legislation, and film criticism.

Keywords: History; Cinema; Pornochanchadas; Censorship.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1.1 e 1.2: Cartazes dos filmes <i>Caçada Sangrenta</i> e <i>Corpo Devasso</i>	74
Figuras 2.1 e 2.2: Cartazes dos filmes <i>Mulher Tentação</i> e <i>A Noite das Taras nº II</i>	77
Figuras 3.1 e 3.2: Cartazes dos filmes <i>A Freira e a Tortura</i> e <i>E agora, José? – Tortura do Sexo</i>	81
Figuras 4.1 e 4.2: Cartazes dos filmes <i>Tentação na Cama</i> e <i>Pornô!</i>	84
Figuras 5.1, 5.2, 5.3 e 5.4: Cenas do filme <i>As 6 Mulheres de Adão</i>	86
Figura 6: Cena do filme <i>As 6 Mulheres de Adão</i>	88
Figuras 7.1 e 7.2: Cenas do filme <i>Histórias que Nossas Babás não Contavam</i>	93
Figuras 8.1 e 8.2: Cenas do Filme <i>A Super Fêmea</i>	98
Figuras 9.1 e 9.2: Cenas do filme <i>As 6 Mulheres de Adão</i>	102
Figuras 10.1 e 10.2: Cenas do filme <i>A Noite das Taras, episódio III</i>	110
Figuras 11.1, 11.2, 11.3 e 11.4: Capas de revistas atribuídas a Carlos Zéfiro.....	112
Figuras 12.1 e 12.2: Público observa o cartaz do filme <i>Boneca Cobiçada</i> (1980)	146
Figura 13: Charge com críticas ao público consumidor de pornochanchadas	149
Figura 14: Charge publicada no jornal <i>O Pasquim</i>	200
Figura 15: Cortes do certificado de censura nº 228/82 do filme <i>Coisas Eróticas</i>	217
Figura 16: Cortes do certificado de censura nº 227/82 do filme <i>Coisas Eróticas</i>	217
Figura 17: Anúncio do filme <i>Coisas Eróticas</i> no jornal <i>A Tribuna</i>	219
Figuras 18.1, 18.2, 18.3 e 18.4: Cenas do filme <i>Coisas eróticas</i>	228
Figuras 19.1 e 19.2: Cenas do filme <i>Corpo Devasso</i> (1980).....	235
Figura 20: Cena do filme <i>Corpo Devasso</i> (1980).....	236
Figuras 21.1 e 21.2: Cena do filme <i>Corpo Devasso</i> (1980)	236
Figuras 22.1 e 22.2: Cenas do filme <i>Corpo Devasso</i> (1980).....	237
Figura 23: Propaganda de divulgação do filme <i>Ainda Agarro Este Machão</i>	239
Figuras 24.1 e 24.2: Cenas do filme <i>A Noite das Taras nº II</i> (1982)	242
Figuras 25.1, 25.2, 25.3 e 25.4: Cenas do filme <i>Tentação na Cama</i> (1984) em referência à obra <i>A Freira e a Tortura</i> (1983)	243
Figuras 26.1 e 31.2: Cenas do filme <i>A Noite das Taras</i> e <i>Viciado em C</i> , respectivamente....	245
Figura 27: Pirâmide etária do Brasil durante a década de 1970	255
Figura 28: Cena do filme <i>19 Mulheres e Um Homem</i>	266
Figura 29: Cena do filme <i>As 6 Mulheres de Adão</i>	268
Figuras 30.1 e 30.2: Cena do filme <i>E Agora, José?</i> , à esquerda, e da morte do Jornalista Vladimir Herzog, à direita	281
Figura 31: Cena do filme <i>E Agora, José? – Tortura do Sexo</i>	283
Figura 32: Cartazes contra supostos comunistas no filme <i>Novas Aventuras do Viciado em C</i>	290
Figura 33: Cena final do filme <i>Novas Sacanagens do Viciado em C</i>	291
Figura 34: Divulgação de filmes erótico-pornográficos.....	310
Figura 35: Relação de filmes liberados por medida cautelar, conforme lista encaminhada por Solange Hernandez	322

Figura 36: Divulgação de shows de <i>Strip-Tease</i> em estabelecimentos cinematográficos de Brasília.....	331
Figuras 37.1 e 37.2: Cenas do filme <i>Coisas Eróticas</i> (1981).....	335
Figura 38: Cena do filme <i>Corpo Devasso</i> (1980).....	339

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Agência Nacional do Cinema (ANCINE)

Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI)

Associação Brasileira de Imprensa (ABI)

Ato Institucional nº 5 (AI-5)

Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD)

Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs)

Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)

Conselho Superior de Censura (CSC)

Departamento de Polícia Federal (DPF)

Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)

Educação Moral e Cívica (EMC)

Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME)

Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur)

Estudos de Problemas Brasileiros (EPB)

Fundo Monetário Internacional (FMI)

Instituto Nacional de Cinema (INC)

Motion Picture Association (MPA)

Movimento Comunista Internacional (MCI)

Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Organização Social e Política do Brasil (OSPB)

Produto Interno Bruto (PIB)

Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)

Serviço Nacional de Informações (SNI)

Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN)

Superintendência Nacional do Abastecimento (SUNAB)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	A PORNOCHANCHADA E A MONARQUIA DESNUDA: da consolidação do cinema erótico brasileiro à Dacar Produções.....	33
2.1	As engrenagens das pornochanchadas: consolidação, circulação e funcionamento do gênero a partir da Dacar Produções.....	39
2.2	Os corpos em evidência: dos cartazes às telas.....	70
2.3	O gozo do humor: os usos da comédia no cinema erótico-pornográfico	89
2.4	Para além das pornochanchadas: influências erótico-pornográficas de produções impressas e do cinema internacional.....	111
3	O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O POLÍTICO: a pornochanchada sob censura	125
3.1	“Sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”: consolidação e combate das chanchadas eróticas através do discurso jornalístico	137
3.2	“Indecente, imorigerada, desregrada”: Censura de obras da Dacar Produções através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)	156
3.3	Moralidade e sexualidade: os corpos disciplinados durante a Ditadura civil-militar e a cruzada contra a pornografia	177
4	DACAR PRODUÇÕES: entre táticas e estratégias.....	195
4.1	Em defesa do pornô: os discursos favoráveis às obras erótico-pornográficas e a flexibilização censória dos filmes de sexo explícito	197
4.2	As táticas em defesa da produção, distribuição e circulação do cinema pornô	223
4.3	Táticas ambivalentes e as negociações da Dacar Produções no cinema	262
5	NEGOCIANDO A CRISE: o cinema erótico-pornográfico da década de 1980, entre crises e radicalizações	295
5.1	A festa acabou? Pornochanchada entra em crise	298
5.2	Rigorosamente proibido para menores de 18 anos: o cinema de sexo explícito entre práticas e representações.....	318
5.3	A monarquia desnuda e o regime de historicidade passadista.....	344
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	359
7	Anexos	397

1 INTRODUÇÃO

A câmera está centralizada, com enquadramento em plano aberto. Em um corredor escuro, uma mulher é retratada enquanto caminha de costas, até encontrar a luz do elevador e dar meia volta em direção ao olhar do espectador. Trata-se de uma jovem, loira, de semblante sério e roupas formais, que fala uma única palavra ao ascensorista: “último”. As portas se fecham e a cena é substituída. Aparece um homem de perfil, com enquadramento em plano fechado, que possui barba feita e óculos de grau. Tal personagem observa, escondido, o movimento do último andar, de forma impassível.

A jovem caminha por um corredor pouco iluminado, e bate na última porta, sem saber que está sendo observada, à distância, pelo homem barbado – Leandro, interpretado por David Cardoso, apesar do personagem ainda não ter sido propriamente apresentado ao espectador. A última porta é aberta por um outro homem. Namorado da mulher loira? Marido? Amante? Não é possível identificar, mas ao entrar no apartamento, ela tira as roupas formais e se senta na cama do companheiro. Agora ambos estão usando apenas roupas íntimas.

O personagem não convidado avança no corredor e se aproxima da última porta, lentamente, enquanto a câmera está centralizada em seu rosto impassível. Entre cenas intercaladas de carícias do casal, o invasor pega um extintor de incêndio e bate à porta. Corta a cena. No quarto do casal, o anfitrião escuta as batidas e fala “deve ser o garçom, mandei vir um champanhe”, ao se levantar da cama e deixar a mulher sozinha, esta que retira o sutiã e mostra os seios, distraída.

Ao abrir a porta, o anfitrião vê brevemente o rosto de Leandro, antes de ser atingido pelo extintor de incêndio. A mulher continua deitada na cama, seminua, distraída e despreocupada, por acreditar que o barulho do extintor foi causado pelo garçom. Lentamente, o invasor se aproxima, enquanto a câmera filma seus pés – e o anfitrião morto, ao fundo. Quando a mulher, ainda deitada, abre os olhos, vê Leandro em pé, próximo à sua cabeça. A câmera é posicionada de forma inclinada, a partir do ângulo visto pela personagem, enquanto Leandro a olha de cima para baixo. A trilha sonora fica tensa, com um rufar de tambores.

A mulher se levanta rapidamente e cobre os seios, ao perguntar “o que você quer aqui? Como entrou?”. O ritmo dos tambores acelera, enquanto Leandro levanta o extintor e se aproxima da personagem assustada, que fica com o rosto embaçado na medida em que recua

do assassino. Novamente a cena é cortada. Por meio de sombras na parede, é possível perceber os movimentos do segundo assassinato, até que a mulher aparece no chão, já morta e ensanguentada – e ainda nua –, enquanto o invasor abaixa o extintor e, imediatamente, escuta novas batidas na porta. Pela primeira vez, Leandro demonstra preocupação. Foge pela janela enquanto uma outra pessoa chega ao apartamento e pergunta “ei, o que aconteceu aqui?”.

Trata-se de cenas do filme *Amadas e Violentadas*, longa-metragem dirigido por Jean Garrett no ano de 1975 e produzido pela empresa Dacar Produções Cinematográficas (criada pelo ator, diretor e produtor David Cardoso), mas lançado apenas em 1976. Pode ser classificado como obra de caráter policial, de acordo com o que alguns dos relatores do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) fizeram, mas também apresenta características e influências do gênero pornochanchada¹ – filmes que, ao menos durante o início de consolidação dessa classificação filmica uniam a comédia e erotismo, em produções de baixo orçamento.

O termo pornochanchada foi criado com o objetivo de classificar, de forma pejorativa, produções que exploravam a sexualidade, mesmo que de forma implícita. Por serem obras de baixo orçamento, que ao início utilizavam a comédia como principal recurso discursivo, foram associadas às chanchadas² das décadas de 1930 e a 1950. Contudo, a adaptação erótica do gênero se consolidou e atraiu grande público espectador, especialmente durante a década de 1970. Nesse período, os produtores, diretores e exibidores – os chamaremos, nessa pesquisa, de **monarquia desnuda** – foram, aos poucos, se especializando e diversificando as temáticas dos filmes: surgiram as pornochanchadas com ênfase no drama, no terror, na ação e no suspense

¹ Parcelas da crítica cinematográfica argumentavam que David Cardoso conduzia a Dacar Produções com o objetivo de procurar trajetos comercialmente seguros, mas sem recorrer às pornochanchadas. Todavia, percebe-se que os filmes da produtora apresentavam características ou influências desse gênero. Além disso, o termo foi consolidado a partir de um caráter fluído, que depende do grupo que analisava tais produções. AZEREDO, Ely. Violentação Puritana. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 9 jul. 1976, p. 2. Caderno B. Posteriormente, o próprio Cineasta articula discursos midiáticos que buscam consolidá-lo como “rei” das pornochanchadas.

² Gênero fílmico musical marcado pelo humor popular, com inspiração nacional principalmente no carnaval e samba. Mais informações em: FREIRE, Rafael de Luna. *Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada*: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. Contracampo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Nº 23, 2011. Cabe ressaltar que a palavra chanchada tem origem controversa e pode significar “porcaria” ou “chiqueiro” no espanhol, o que demonstra como tal gênero foi cunhado de forma a depreciar obras destinadas ao público popular, que inicialmente eram produzidas com baixo orçamento.

policial – caso de *Amadas e Violentadas* –, entre outras. Porém, a exploração do erotismo sempre foi uma constante do gênero.

Os filmes analisados podem ser classificados em alguns momentos como obras eróticas e em outros, especialmente na década de 1980, como pornográficas. Eliane Moraes explica que pornografia vem do grego *pornographos*, que significa “escritos sobre prostitutas”, enquanto a palavra erotismo, que surgiu no século XIX, remete a Eros, deus grego do desejo sexual.³ Tais termos possuem cargas semânticas que hierarquizam as produções: o erótico poderia ser tolerável, por representar manifestações carnais não explícitas, enquanto o pornográfico, exposto e possivelmente sujo, deveria ser veementemente combatido por setores ditos conservadores.

As classificações de obras como eróticas ou pornográficas contribuíram para debates que envolvem os núcleos produtores, exibidores e consumidores, em razão do caráter subjetivo de análise destas categorias. O erótico, supostamente contido, poderia ser uma tentativa de inibição em relação às representações sexuais mais intensas, possivelmente tempestuosas e em busca do saciamento carnal. A pornografia, em contraste, não assumiria uma postura de censura, ao demonstrar as práticas sexuais e tentativas explícitas de estímulo à libido. Verifica-se que o início das pornochanchadas remete à incitação do erotismo que, no decorrer dos anos, apresenta cada vez mais elementos da pornografia explícita.

O conceito de pornochanchada se complexifica a partir do momento em que agregar o prefixo “pornô” em pornochanchada não significa necessariamente acrescentar pornografia.⁴ Um caso que exemplifica tal afirmativa está inserido no filme *Os Melhores Momentos da Pornochanchada* (1978), episódio “A Ninfomaníaca”, que retrata uma mulher de camisola que tenta, sem sucesso, seduzir um vendedor de livros. Não há nudez, mas insinuações sexuais que demonstram a liberalização dos costumes e maior permissividade. Também há obras eróticas do período que buscavam fugir da alcunha depreciativa da pornochanchada, apesar de utilizarem a fórmula do erotismo, produção acelerada e baixo orçamento, comuns do subgênero. Dessa forma, a presente pesquisa não tem o objetivo de classificar as obras em pornochanchadas, *pornoerotismo* ou pornografia – tendo em vista que tais categorias

³ MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

⁴ MALVERDES, André. *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória*. Vitória: [s.n.], 2008. Disponível em: <https://mapa.cultura.es.gov.br/files/agent/3646/livro_nos_escurinhos_dos_cinemas.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

apresentam caráter fluido e variam, sobretudo, conforme parâmetros geracionais, geográficos, temporais e morais de cada indivíduo –, mas demonstrar como os filmes da Dacar Produções, especialmente, possibilitam analisar reconfigurações comportamentais relativas ao consumo, censura e práticas comportamentais de indivíduos das décadas de 1970 e 1980.

A pornochanchada foi um gênero fílmico que se consolida a partir do devir. Possui características eróticas, além de, na maioria das vezes, aspectos humorísticos, mas é marcado principalmente pelo combate. Surge conforme os cineastas precisavam se adaptar ao contexto de censura da Ditadura civil-militar do Brasil⁵, em um processo de negociação entre o que era permitido representar e o que se representava conforme burlavam as práticas censórias, ao testarem fronteiras do interdito. Se inspira em obras europeias e norte-americanas, mas é constituída através de demarcações identitárias brasileiras: personagens, sotaques, roupas, corpos, dinâmicas, comportamentos, contextos políticos e cidades do Brasil, em ambientes de constante transformação sociocultural.

Se popularizou de tal maneira que os setores conservadores não as conseguiram barrar, por se constituírem conforme demandas por representações de novas práticas sexuais, que fossem aceleradas, dinâmicas, envolventes e com promessas cada vez maiores de erotismo. Aos grupos combatentes de tal gênero, houve protestos. Toda obra, cinematográfica ou não, que apelasse para o erotismo e comicidade era nomeada pornochanchada. O gênero passou por transformações e profissionalização técnica no decorrer das décadas de 1970 e 1980, mas não deixou de ser visto, por diversos grupos, como o pior que a cultura brasileira tinha a oferecer, por motivos como a apresentação pública do desejo carnal e do orgasmo, de múltiplas representações de corpos despidos, que na concepção de grupos contrários a tais produções, deveriam estar reservadas ao anonimato e às paredes dos quartos residenciais, em relações de cunho heterossexual e, de preferência, restritas aos laços matrimoniais.

Revelar tais comportamentos sexuais era mais do que os grupos contrários ao cinema erótico-pornográfico poderiam e se interessavam em ver, mas também havia outras questões. Eram obras de simples execução, que muitas vezes eram realizadas por indivíduos que não

⁵ Na presente pesquisa, utiliza-se o termo “civil-militar” para designar o apoio inicial de expressivos setores da classe média urbana e a participação efetiva de lideranças políticas civis que contribuíram para a eclosão do golpe militar, como Magalhães Pinto e Auro de Moura Andrade. Contudo, esse processo foi conduzido, sobretudo em suas primeiras horas, por militares, que posteriormente excluíram parcelas da população civil que inicialmente os apoiaram. FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 20; FICO, Carlos. *Ditadura Militar: prefácios, palestras & posts*. 1. ed. Rio de Janeiro: Amazon KDP, 2020; p. 12-15.

tiveram acesso à educação formal em cinema, e que supostamente despertavam o interesse de camadas socioeconômicas com menor poder aquisitivo, conforme mitos criados a respeito do consumo de pornochanchadas. Para camadas conservadoras – apresentadas por fontes hemerográficas e relativas aos SNI como formadas por indivíduos de maior escolaridade e poder aquisitivo – era o sexo dos outros, comportamentos dos outros. Representações de condutas que não deveriam ser acessíveis aos ambientes familiares, sobretudo de classe média. Por esses e outros motivos, eram obras combatidas, mas que também combatiam e contestavam comportamentos e padrões morais vigentes.

Quanto à Leandro, o assassino de casais, é interpretado por David Cardoso (indivíduo que disputa o título de “rei das pornochanchadas”), que começou a sua carreira no cinema como continuísta⁶ nos filmes de Amácio Mazzaropi, mas depois foi ator e, posteriormente, produtor e diretor – em sua própria produtora, a Dacar Produções. Tal período representa efervescências culturais que vão além do cinema, perpassando questões políticas que envolvem a Ditadura civil-militar e mudanças comportamentais, como liberdade sexual, popularização do uso de pílula anticoncepcional, maior liberdade feminina e demais práticas relacionadas ao desejo.

Na presente pesquisa, o desejo sexual é compreendido como elemento construído historicamente, com variações de acordo com época e espaço⁷, influenciado através de discursos médicos, pedagógicos, religiosos, psiquiátricos e jurídicos, entre outras instâncias de poder, que produzem práticas, performances e desejos categorizados entre “normais”, “patológicos”, “lícitos” ou “ilícitos”. Segundo Michel Foucault, o poder pode penetrar e controlar o prazer cotidiano, com efeitos de recusa, bloqueio e desqualificação, mas também pode causar incitação e intensificação.⁸ Desta maneira, os embates entre críticos do cinema

⁶ Continuísta é uma espécie de segundo diretor dos filmes, que trabalha para garantir coerência visual e narrativa nos processos de continuidade das gravações.

⁷ Determinadas vertentes da psicanálise, como o trabalho de Jacques Lacan, vão em contrapartida aos conceitos instrumentalizados na presente tese, a partir da abordagem em que o desejo é tido como efeito estrutural da linguagem constituído pela falta, em que o sujeito é atravessado pelo inconsciente e marcado por incompletude. Além disso, para o autor, a centralidade do gozo fálico é o que dá testemunho à experiência analítica, sendo este o obstáculo pelo qual o homem não chega a gozar do corpo da mulher – ênfase dada ao gozo masculino, historicamente pensado de acordo com a heterossexualidade normativa –, a ter em vista que o que ele goza é o gozo do órgão, ou seja, o “Outro” funciona como suporte imaginário desse gozo centrado no falo e autorreferencial. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985. Tais dinâmicas contribuem, entre outros aspectos, para a compreensão de como o desejo é analisado em outras áreas e de como o cinema erótico-pornográfico foi responsável pela veiculação de imagens que funcionaram como suporte imaginário ao gozo.

⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022, p. 17.

erótico-pornográfico e seus apoiadores são analisados de acordo com técnicas polimorfas do poder, em que as dinâmicas sexuais são atravessadas de forma múltipla.

Além disso, se destaca o aspecto fluido de constituição do desejo sexual, em interface com a política, economia, sociedade e tecnologia do período estudado. Paul Preciado compreende tais dinâmicas sexuais, sobretudo durante a segunda metade do século XX, como estimuladas e estabelecidas através do regime farmacopornográfico. O autor desenvolveu este conceito para se referir aos processos do governo biomolecular, com o prefixo “fármaco”, e semiótico-técnico, representado pelo “pornô”⁹, em que a sexualidade é estimulada e estabelecida através de tecnologias como pílulas, hormônios, pornografia, cirurgias e demais práticas tecnoculturais, que constituem sujeitos e práticas e os reproduzem globalmente. Assim, essa vertente conceitual corrobora para a compreensão de como o cinema erótico-pornográfico desenvolvido no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980 se originou a partir de dinâmicas sexuais semiotécnicas, midiáticas e bioquímicas, articuladas em níveis locais, nacionais e internacionais.

Em um período de grande censura prévia, especialmente vinculada aos militares, que governaram o país de 1964 até 1985, a pornochanchada prosperou. No contexto de suposto conservadorismo comportamental estimulado pelos grupos e instituições em poder, cada vez mais indivíduos optaram pelo prazer sexual fora de relações matrimoniais. Entre as revoltas com as chanchadas eróticas – classificadas como obras de mau gosto, mal-acabadas, de linguagem chucra, estética duvidosa, entre outras atribuições pejorativas – a forma de sentir prazer é substancialmente modificada: as imagens em movimento do cinema associadas aos áudios permitem que o olhar seja, cada vez mais, veículo para o estímulo sexual, a proporcionar novas relações com o corpo e sexualidade.

Tais contradições representam terrenos férteis para a elaboração da presente pesquisa, que tem como tese a ideia de que as pornochanchadas, enquanto produções fílmicas nacionais, evidenciam mudanças comportamentais no Brasil em plena Ditadura civil-militar, especialmente no tangente à aceleração do consumo de conteúdo erótico-pornográfico, liberdade sexual de homens e mulheres e dinâmicas de produção e consumo que evidenciam conflitos geracionais, de classe, raça e gênero. Comportamentos esses influenciam e são influenciados pelas subjetividades reproduzidas a partir das grandes telas do cinema e,

⁹ PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 36.

posteriormente, pelas pequenas telas da televisão – conforto este aparelho doméstico se populariza, a partir do final da década de 1970. Estas produções cinematográficas testavam os limites do interdito, seja ele causado pela censura institucionalizada ou reivindicações da sociedade civil, em dinâmicas que evidenciam interseção entre consumo fílmico, política e censura.

Apesar de ficções produzidas com o objetivo de satisfazer desejos sexuais – e, conseqüentemente, alcançar grandes bilheterias –, as pornochanchadas podem ser analisadas como objetos de estudo que ultrapassam o campo de análise do cinema, ao se relacionar com aspectos sociais, políticos e econômicos da sociedade, conforme popularizavam novas condutas sociais, práticas sexuais e formas de interpretar no mundo, na mesma medida em que também alçavam atores e atrizes à condição de símbolos sexuais.

As pornochanchadas também são analisadas a partir do contexto vivido na época, em que especialmente durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 os indivíduos vivenciavam maior liberdade sexual, em relações não necessariamente pautadas pela vida matrimonial. Conforme a historiadora Anne-Marie Sohn, se os corpos nus fazem parte do quadro cotidiano, isso ocorre devido à erosão progressiva do pudor durante o século XX, parcialmente justificada por meio dos casamentos por amor.¹⁰ Homens e mulheres passaram a se encarregar sozinhos de encontrar seus parceiros, função em que outrora a família se responsabilizava. Dessa forma, os jovens precisavam usar seus trunfos, do flerte à sedução, o que possibilitou maior número de dinâmicas românticas, eróticas e/ou sexuais, possivelmente distanciadas da tutela familiar e de laços do matrimônio.

A autora também explica que no decorrer do século XX, os corpos foram se despindo, conforme influências da moda e do turismo balneário: roupas de banho tidas como masculinas e femininas ficaram mais curtas, e os corpos bronzeados foram valorizados como sinônimo de boas férias e tempo disponível para o lazer.¹¹ Despida e comumente bronzeada, a pele alcançou maior protagonismo em esferas públicas da sociedade, o que também repercutiu no cinema: atores e principalmente atrizes intensificaram a exibição de seus corpos, em dinâmicas eróticas que precedem a pornochanchada, mas que foram intensificadas com o desenvolvimento deste

¹⁰ SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

¹¹ SOHN, 2008.

gênero filmico. Sobretudo na década de 1970, o erotismo e nudez já se constituíam como uma das principais demandas de consumidores do cinema.

Segundo Georges Vigarello, é possível distinguir três grandes faces da existência corporal: o princípio da eficácia, com recursos técnicos que o corpo retira da mecânica e dos sistemas orgânicos, como saberes e práticas colocadas em jogo para a manutenção do corpo; o princípio da propriedade, em relação à posse, pelo corpo, de um espaço e território pessoal, dentro dos limites da dimensão biológica; o princípio da identidade, em que se manifesta, pelo corpo, uma interiorização ou pertencimento do sujeito.¹² Para o desenvolvimento de reflexões a respeito do cinema erótico-pornográfico, os três princípios serão operacionalizados, com o objetivo de compreender dinâmicas sexuais e corpóreas que ocorriam através dos filmes.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo êxodo rural, crescimento das cidades e maior adentramento feminino no âmbito do trabalho remunerado¹³, o que também possibilitou maiores possibilidades de fruições. As mulheres não estariam mais vinculadas principalmente ao lar ou instituições educacionais, podendo também circular pelos universos do trabalho, que nas cidades em expansão eram marcados por trajetos cada vez maiores, da casa ao ofício. Esses trajetos, distantes do monitoramento familiar, poderiam representar mais opções de lazer e namoro, não necessariamente vinculados aos laços matrimoniais. Além disso, a remuneração também trazia novas liberdades de escolha das atividades, a modificar o equilíbrio de relações entre homens e mulheres.¹⁴

O anonimato da vida urbana também representou maior liberdade de circulação para homens e mulheres, que poderiam aproveitar as dinâmicas e possibilidades de lazer da cidade sem necessariamente estarem monitorados por olhares conhecidos. Tal mudança contribuiu para maior liberdade sexual, bem como a utilização da pílula anticoncepcional, que amplia a dissociação entre sexo e procriação, a reconfigurar comportamentos masculinos e femininos. Estas transformações, ligadas ao corpo e à sexualidade, possibilitam a construção de identidades

¹² VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pro-Posições*, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, maio/ago. 2003.

¹³ Cabe ressaltar que o trabalho remunerado já era uma realidade sobretudo para as mulheres de classes socioeconômicas mais baixas, mas as décadas de 1960, 1970 e 1980 foram marcadas por aumento feminino no mercado de trabalho, inclusive entre mulheres de classe média. Utiliza-se o termo “remunerado” a considerar que atividades domésticas – realizadas por muitas mulheres que ainda não tinham acesso à esfera pública da sociedade – também são constituintes do âmbito trabalhista, por mais que, muitas vezes, não exista remuneração.

¹⁴ WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. IN: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

de gênero e sexuais que constituem novas formas de existência para todos, mesmo para aqueles que, aparentemente, não as experimentam de modo direto.¹⁵

Constituidoras de um processo que foi nomeado de “Revolução Sexual”, tais dinâmicas vivenciadas entre as décadas de 1960 e 1980 resultaram em embates que envolveram diferentes sujeitos sociais. Se por um lado, homens e mulheres se permitiram maiores experimentações relacionadas ao sexo fora do casamento e sem a necessidade de procriação, por outros grupos tidos como conservadores buscaram maneiras de barrar tais transformações sociais, sob o pretexto de proteger a conduta moral de suas famílias, filhos e outros indivíduos. É neste contexto que a pornochanchada se desenvolveu enquanto gênero fílmico brasileiro, como resultado de tais dinâmicas sociais, na mesma medida em que as reconfigura, a resultar na erosão progressiva da moralidade vigente e maior liberdade sexual, no âmbito das representações e das práticas sexuais.

Para Jacques Lacan, a ação moral se enxertou no real, introduzindo nele a novidade e criando uma fenda onde o ponto de presença dos sujeitos é confirmado. Desta forma, o psicanalista defende a ideia de que a lei moral, seu mandamento e a presença de sua instância é o meio pelo qual a atividade dos indivíduos, enquanto estruturada pelo simbólico, se presentifica no real.¹⁶ Contudo, é importante ressaltar o aspecto genealógico da moral, esta constituída socialmente e historicamente, com múltiplas interpretações dos indivíduos e variações de caráter temporal e geográfico.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, é dada ênfase às obras da Dacar Produções, especialmente *Amadas e Violentadas* (1975), *Dezenove Mulheres e um Homem* (1977), *Bandido – Fúria do Sexo* (1979), *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal* (1979), *E agora, José? – Tortura do Sexo* (1979), *Noite das Taras I* (1980) e *II* (1982), *As 6 Mulheres de Adão* (1982) e *O Viciado em C* (1985).¹⁷ Durante a escrita da tese, o objetivo não foi elaborar

¹⁵ LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. IN: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (Org.). 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

¹⁶ LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ótica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008, p. 30-31.

¹⁷ Entre as obras da Dacar Produções lançadas entre as décadas de 1970 e 1980, 12 filmes registraram público superior a 500 mil espectadores, conforme lista divulgada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). São eles: *A Noite das Taras* (com público estimado em 2.107.829 espectadores), *A Ilha do Desejo* (1.144.160), *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1.018.727), *Amadas e Violentadas* (1.004.447), *Pornô!* (779.850), *Corpo Devasso* (754.899), *Possuídas pelo Pecado* (733.811), *As Seis Mulheres de Adão* (699.769), *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal* (575.473), *Bandido, a Fúria do Sexo* (541.901), *Aqui, Tarados!* (540.186) e *Caçada Sangrenta* (520.940). Com base nesses dados, verifica-

aprofundadas análises sobre qualidade técnica ou conteúdo do filme, já que se objetivava principalmente compreender as pornochanchadas enquanto gênero fílmico, bem como seus impactos em condutas sociais e suas relações com a prática censória. Entre os filmes analisados, *O Viciado em C* é o único que se enquadra na categoria do sexo explícito, enquanto as outras obras abordam a sexualidade e erotismo, mas sem exibição de genitália ou consumação do ato sexual entre atores. Como forma de ampliar análise do contexto e entender as especificidades da Dacar Produções, foram analisadas as pornochanchadas e produções de sexo explícito realizadas por demais produtoras do período, que corroboram para a compreensão de representações do corpo e sexualidade no cinema.

Na década de 1980, a partir da exibição da obra *Império dos Sentidos* (1976) e *Coisas Eróticas* (1981), o mercado nacional se abre para a produção e exibição de filmes de sexo explícito, em um contexto marcado pela flexibilização da ação censória e grande sucesso publicitário destes filmes. Apesar de lançado na década de 1970, *Império dos Sentidos* foi censurado e só conseguiu liberação através de liminares, no início da década de 1980, a influenciar outras obras. Dessa forma, a Dacar Produções foi influenciada e lançou *O Viciado em C*, assim como outras produtoras também desenvolveram filmes com sexo explícito.

Argumenta-se que as pornochanchadas foram responsáveis pela reinterpretação do cinema brasileiro sob um viés erótico-pornográfico, em que a nudez e insinuações sexuais eram reivindicações de exibidores e do público consumidor, que ansiavam por novas experiências cinematográficas marcadas pela crescente representação da sexualidade. Sucessos internacionais inspiraram a criação de chanchadas eróticas, clássicos da literatura brasileira foram gravados sob o viés e método da pornochanchada e cineastas de outros gêneros exploraram, de forma intensificada, a nudez e a sexualidade em suas produções. Em um primeiro momento, os filmes de sexo explícito também contribuíram para a reinterpretação do cinema brasileiro sob um viés erótico-pornográfico, já que suas cenas foram exigidas por

se que algumas das obras da Dacar alcançaram impacto expressivo no mercado cinematográfico. Todavia, ao longo da pesquisa, constatou-se que alguns exibidores burlavam o número de frequentadores das sessões, com o objetivo de aumentar os lucros dos estabelecimentos, o que pode ter influenciado a imprecisão dos dados apresentados pela ANCINE. Mais informações em: AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2024*. Brasília, DF: ANCINE, 12 nov. 2025. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/o-ca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2024.pdf>>. Acesso em: fev. 2026.

grandes parcelas dos exibidores nacionais. Contudo, na década de 1980 o mercado cinematográfico entra em crise.

É importante ressaltar, contudo, que os filmes estudados na presente tese foram gravados em um período que as obras cinematográficas eram feitas para ser vistas uma vez, ou quantas vezes se conseguisse enquanto estavam em exibição, conforme apresentado pelo historiador e crítico de cinema David Thomson.¹⁸ Havia uma quantidade limitada de fitas que circulavam entre os diferentes estabelecimentos ao redor do mundo, a privilegiar principalmente as grandes cidades. Dessa forma, percebe-se que as películas não foram originadas enquanto produtos culturais pensados para a posteridade, já que satisfaziam necessidades do período em que foram criadas.

Muitas das obras classificadas enquanto pornochanchadas correspondiam às exigências presentistas dos exibidores, que viam na representação da nudez e da sexualidade uma forma de atrair o público consumidor. Poderiam ser formas de arrecadar dinheiro, concorrer com filmes internacionais e ganhar prêmios, inseridas em uma dinâmica de acelerada circulação, em que era necessário lançar filmes de sucesso para, com a arrecadação monetária, financiar os próximos filmes. Há casos de exibidores e distribuidores que, devido ao sucesso das chanchadas eróticas, passaram a produzir películas do gênero para a exibição em seus próprios cinemas, atendendo às exigências da lei de reserva de mercado para o filme brasileiro.¹⁹

Na constituição dessa rede produtiva, a censura, a má conservação de grandes parcelas dos filmes feitos no Brasil e as mudanças de legislação contribuíram para a criação de diferentes versões da mesma obra. Há cenas excluídas pela DCDP, versões de diretores, fitas que nunca puderam entrar em circulação nas salas de exibição; há obras cinematográficas que foram acessadas a partir de sites pornográficos, como *xvideos*, *redtube*, *pornhub*, reconfiguradas por décadas de conversão do formato – dos rolos para exibição nas salas de cinema para *VHS*, ou para *DVD* ou para arquivos digitais –, o que corroborou para a perda de qualidade e definição das imagens; há filmes que foram remasterizados e conservados pelo *Canal Brasil*, entre outras situações.

Dessa forma, ao analisar os filmes, atentou-se à identificação da versão em estudo por meio da duração das obras, indicada nas referências, tendo em vista que há divergências entre

¹⁸ THOMSON, David. *Como ver um filme*. Bertrand Editora: Lisboa, 2016.

¹⁹ AVELLAR, José Carlos. Nem tudo que reluz é ouro. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 11 mar. 1976, p. 2 (caderno B).

a minutagem dos filmes acessados e a minutagem disponibilizada nos arquivos censórios, reflexo este da continuidade temporal e das múltiplas disputas relativas ao cinema no território brasileiro. As fichas técnicas e sinopses dos filmes analisados foram disponibilizadas em anexo ao final da tese. Optou-se por tais obras por representarem diferentes práticas de direção, subgêneros, enredos e períodos das pornochanchadas, bem como distintas formas de relação com os censores do DCDP. Devido às relações entre o circuito produtor e os órgãos de censura, a presente pesquisa não foca em um lugar fixo, mas na rede de relações criada conforme os filmes eram produzidos e passavam a ser alvo de críticas, censuras, recursos e outras disputas do período.

Desta forma, argumenta-se que as pornochanchadas produzidas pela Dacar Produções Cinematográficas representaram rupturas de cunho comportamental e político, verificadas em mudanças nas relações com o corpo, sexualidade e liberdade dos indivíduos, bem como nas formas que tais obras eram recebidas pelo público consumidor – apoiadores das pornochanchadas, censores, críticos cinematográficos e outros. Além de diálogo com os historiadores, há interlocuções com autores de outras áreas, como comunicação social, cinema, filosofia e sociologia, mas sem esquecer o objetivo da História de registrar as mudanças e continuidades.²⁰ Orientações de Jacques Aumont e Michel Marie sobre análises de filmes também corroboraram para a construção da presente tese.²¹ Segundo os autores, uma análise histórica dos filmes deve ser pautada, primeiramente, pelo estudo interno das obras, decompondo os elementos da representação sócio-histórica que nelas se podem observar. Posteriormente, esses resultados devem ser comparados com outros tipos de representação, como jornais, publicidade e críticas.

Em contrapartida à maioria dos outros filmes de pornochanchadas, que focavam principalmente na nudez feminina enquanto objeto de consumo e atração do público, as obras da Dacar Produções que tinham relação com a imagem de David Cardoso davam também ênfase às representações de personagens masculinos desnudos, muitas vezes em posição de poder e violência, mas também constituídos enquanto objeto de possível desejo. Estudar essas dinâmicas em interlocução com os escritos de Michel Foucault possibilitou compreender:

²⁰ SCHORSKE, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

O poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de forças encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas, ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si [...] o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades.²²

Desta maneira, o poder é visto como uma força resultante de redes de relações sociais, em escala micro e macro, que não poderia estar nas mãos de uma única pessoa. Tais discussões possibilitaram a compreensão das configurações de gênero, bem como análise das representações do sexo: para Michel Foucault, “o poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido”.²³ Se o sexo era proibido e censurado, ainda assim despertava o interesse, e indivíduos criavam meios de burlar as proibições.

Tais meios de burlar as proibições dos censores foram estudados com base nos conceitos de táticas e estratégias do Michel de Certeau.²⁴ Para o historiador, estratégias são vistas como cálculos de forças dos indivíduos que estão em situação de querer e de poder, enquanto as táticas correspondem às ações do “outro”, com repercussões amplas, ou imprevisíveis. Na medida em que os militares e burocratas relacionados ao serviço de censura do DCDP instituíam o que era permitido veicular no cinema e em outros meios, os diretores e produtores de pornochanchadas contornaram as censuras por meio de posicionamentos de câmeras, jogos de luzes, recusa em atender aos cortes nos filmes, entre outras táticas, analisadas no decorrer da tese.

Por meio da sua projeção enquanto ator, diretor e produtor, David Cardoso obteve grande retorno financeiro, o que possibilitou maior liberdade na gravação e circulação dos filmes. Assim, além do conceito de táticas e estratégias de Michel de Certeau, há dinâmicas de poder analisadas conforme o conceito de entrelugar de Homi Bhabha, em que ocorre encontro de diferentes culturas e práticas sociais, a criar algo, instável e ambíguo, e superar binarismos²⁵, como centro e periferia; ou, no caso do cinema, censor e censurado. Desta maneira, David

²² FOUCAULT, 2022.

²³ FOUCAULT, Michel, 2022.

²⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

²⁵ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Cardoso pôde contar com o colaboracionismo de grupos que estavam no poder, para facilitar a produção e veiculação de suas obras.

As mudanças comportamentais da sociedade brasileira a partir da segunda metade do século XX – especialmente de 1976 a 1982 – podem ser percebidas por meio de enredos fictícios e fontes históricas produzidas no período, que nos demonstram: modificações sensoriais na forma de sentir prazer – cada vez mais marcado pelo olhar, em uma perspectiva do *voyeurismo*, em que o “assistir” as produções de temática sexual pode ser ponto constituinte de novos relacionamentos carnavais; divulgação de prazeres sexuais femininos, cada vez menos influenciados pela noção moralizante da vertente cristã de conservadorismo, em que as práticas sexuais femininas deveriam ser exclusivamente marcadas pelo matrimônio; constituição de homens enquanto objetos de desejo – especialmente nas obras da Dacar Produções, mesmo em filmes de um gênero teoricamente produzido para agradar massas populacionais masculinas e, possivelmente, heterossexuais. Tais filmes influenciaram as mudanças comportamentais? Os comportamentos influenciaram tais filmes? Uma mistura de hipóteses? Perguntas respondidas durante a pesquisa.

As atuações também permitem a percepção de que, até então, as sociedades ocidentais não haviam produzido tantos discursos sobre a sexualidade e, conseqüentemente, fluidez de relações matrimoniais, desejos de orgasmos, reformulações de comportamentos atribuídos ao binômio masculino/feminino, entre outras condutas. Essas percepções corroboram para a contestação da hipótese repressiva associada ao sexo. Em contrapartida aos teóricos que abordam as pornochanchadas enquanto obras exclusivamente podadas pela censura da Ditadura civil-militar e repressão do conservadorismo, esses filmes são analisados como instrumentos de inflexão às práticas censórias e repressivas, em que também havia contestação política.

Para tais estudos, foram utilizados os discursos e imagens veiculados nos filmes da Dacar Produções e outras empresas voltadas à produção de pornochanchadas, bem como processos de censura da Divisão de Censura das Diversões Públicas, fontes hemerográficas – especialmente de *A Tribuna de São Paulo* (SP), *Jornal do Brasil* (RJ) e *Correio Braziliense* (DF), os dois primeiros jornais correspondentes a espaços de produção das pornochanchadas, enquanto o terceiro era escrito na principal instância de censura durante a Ditadura Militar – e entrevistas que envolvem a monarquia desnuda. Optou-se pela abordagem qualitativa de informações, e recorte temporal que vai de 1975 até 1985, com o objetivo de analisar a

construção de subjetividades relacionadas ao período de maior atuação e de crise da Dacar Produções.

Além de diálogo com os teóricos, as pesquisas historiográficas contribuíram para a presente tese. O trabalho do pesquisador Nuno Cesar Abreu contribuiu em reflexões sobre a região da Boca do Lixo²⁶, em São Paulo – que se destacou pela produção de filmes eróticos e pornográficos. Esse autor ressalta que além de explorar a fórmula erotismo + baixo custo + título apelativo e emprego da paródia, as pornochanchadas também costumavam aculturar elementos da comédia italiana. Com base nesses estudos, a produção de tal gênero no Brasil foi dividida em diferentes momentos: um primeiro tempo compreende os anos de 1970 a 1975, quando a Rua do Triunfo (ou Triunfo), na região da Boca do Lixo, se torna um polo de atração para indivíduos que queriam “fazer cinema”; 1976 a 1982, período em que ocorre profissionalização dos cineastas e hierarquização produtiva; 1983 adiante, época de crise na economia brasileira, que afeta negativamente o setor cinematográfico.²⁷ Cabe ressaltar que a Dacar Produções não ficava localizada na região da Boca do Lixo, mas nos Campos Elíseos, a cerca de um quilômetro da Rua do Triunfo, mas David Cardoso busca técnicos e artistas da Boca, em intensa troca artístico-cultural na produção dos filmes.

Segundo Jean-Jacques Courtine, as mutações do olhar em relação ao corpo no decorrer do século XX haviam ocorrido sem precedentes: jamais os espetáculos de que foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia e o cinema contemporâneo vão trazer à imagem.²⁸ Dessa forma, é possível compreender que se durante o século XIX o corpo recebia papel secundário, sobretudo por conta do método cartesiano e separações de análise entre corpo e alma/essência dos indivíduos, no decorrer do século XX ele aparece como instrumento

²⁶ Nas primeiras décadas do século XX, distribuidoras de filmes estrangeiras como Fox, Paramount e RKO se instalaram na região da rua do Triunfo, por conta da proximidade com as estações de trem, que facilitavam o transporte das fitas. Contudo, foi durante a década de 1960 que parte das produtoras localizadas em áreas centrais de São Paulo começaram a se deslocar para a rua do Triunfo e arredores, incentivadas pelos aluguéis mais baratos, facilidades de transporte de filmes e contratação de técnicos para as produções. O nome “Boca do Lixo” não tem relação direta com o cinema, a ter em vista que a área recebeu tal nomenclatura durante as décadas de 1940 e 1950, devido à presença de prostitutas, bandidos e rufiões, que atuavam nos hotéis da região. Mais informações em: GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. *Histórias da Boca e do Beco*. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

²⁷ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

²⁸ COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 10-11.

político e catalizador de lutas, anseios, desejos e percepções de como o inconsciente atua no comportamento.

A temática das pornochanchadas também foi estudada em dois momentos pelo historiador Romulo Gomes. Na dissertação de mestrado, o autor analisa como esses filmes se consolidaram em um período concomitante aos discursos em proteção da "moral e dos bons costumes", durante a Ditadura civil-militar Brasileira.²⁹ Na tese de doutorado, Romulo Gomes estuda como construções e desconstruções relativas às representações masculinas de pornochanchadas foram veiculadas, durante as décadas de 1970 e 1980, com ênfase nas obras de produtores/diretores David Cardoso e Cláudio Cunha. Também aborda a censura federal e contrapontos com produções de Tereza Trautman e Carlos Reichenbach.³⁰

O historiador Jairo Carvalho de Nascimento desenvolveu tese de doutorado sobre as representações de homens e mulheres negros nas chanchadas eróticas, com ênfase em sexualidade e estereótipos raciais³¹, enquanto a crítica de cinema Linda Williams pesquisou representações eróticas de homens e mulheres a partir dos filmes, bem como exploração da nudez e violência – principalmente relacionada ao corpo feminino.³² Tais pesquisadores, que se debruçaram sobre as pornochanchadas, contribuíram para o contato inicial com o presente tema de pesquisa, no tangente às fontes e metodologias.

Desta forma, no primeiro capítulo foram analisadas as produções da região da Boca do Lixo, em São Paulo, que se consolidaram na Ditadura Militar, supostamente com caráter conservador e em defesa da moral e dos bons costumes. A pornochanchada é representada ao aliar comédia e o erotismo, enquanto intervenção artística aparentemente ingênua, e se desenvolveu entre os “anos de chumbo” (Governo Médici) e “quando o Brasil se achou bonito” (Emenda Dante de Oliveira), demonstrando embates – até mesmo em relação à Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Nesse contexto, é introduzida a discussão sobre a Dacar

²⁹ GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *Muito prazer, pornochanchadas: relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2017.

³⁰ GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *"Porque homem é homem, não é?": construções e desconstruções da(s) masculinidade(s) nas pornochanchadas durante a Ditadura Civil-Militar*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2023.

³¹ NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

³² WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

Produções, consolidação das pornochanchadas, exploração de corpos desnudos e do humor enquanto estratégia discursiva e de questionamentos morais/políticos.

O segundo capítulo toma como base os dois pilares centrais das pornochanchadas – comédia e erotismo –, para demonstrar como a Dacar Produções, desenvolvida em torno da imagem de David Cardoso enquanto “rei” das pornochanchadas, foi censurada entre 1975 e 1985, por meio da ação dos técnicos de censura vinculados à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e de setores da sociedade civil, conforme padrões morais e comportamentais vigentes na época. Há a argumentação de que as chanchadas eróticas também poderiam ser filmes de contestação política, na medida em que veiculam práticas sexuais que eram combatidas no período, representam corpos desnudos e utilizam do humor para satirizar a sociedade, os padrões de relacionamento heteronormativos e líderes políticos – e por isso eram constantemente objeto de tentativa de controle, por parte de órgãos vinculados aos militares ou pelas camadas mais conservadoras da sociedade, em atividade de colaboração entre setores sociais que permite perceber embates entre âmbitos conservadores e produtores das chanchadas eróticas.

A partir do terceiro capítulo, é analisado como David Cardoso e outros profissionais do cinema desenvolveram táticas que possibilitaram a veiculação e divulgação de seus filmes, apesar das estratégias de censura, o que resultou no esperado retorno financeiro das obras. Os processos de censura utilizados no capítulo foram analisados de forma concomitante com entrevistas, fontes hemerográficas e outros documentos que permitiram o estudo das sinopses informadas pelos produtores (que nem sempre condizem com o material do filme), discursos/práticas combatidos e ignorados pelos censores e desobediência às ordens da DCDP, além de argumentos utilizados pelos cineastas para liberação das obras, características que corroboram para a ideia de que, apesar de tidos como “ingênuos” e apolíticos por parte da historiografia a respeito das pornochanchadas, esses filmes apresentam contestação à censura e à política vigente no período estudado.

No último capítulo, foi analisada a imagem de David Cardoso, enquanto ator, diretor e produtor de pornochanchadas, que buscou uma construção midiática de galã, mas também reproduziu diferentes modelos de masculinidade. O personagem foi estudado de acordo com as diferentes fases da pornochanchada que, segundo Nuno César Abreu³³ teve como auge a década de 1970, mas começou a entrar em declínio em 1980, com o esgotamento do modelo de

³³ ABREU, 2015.

chanchadas eróticas – que a princípio insinuavam o erotismo, sem de fato consumir as relações sexuais –, bem como a disputa com filmes de pornografia explícita e advento de aparelhos videocassete, que facilitaram a exibição dos filmes dentro das residências, também representadas no capítulo.

Com ênfase na análise da primeira metade da década de 1980, o último capítulo também aborda como os filmes da Dacar Produções e outras produtoras do período passam a apelar cada vez mais para a sexualidade explícita, com a utilização de pseudônimos, até que diminui suas produções – dessa forma, a pesquisa vai além de estudos exclusivamente envolvidos pelo rótulo da pornochanchada. A partir da crise enfrentada pelas chanchadas eróticas, Dacar Produções e, conseqüentemente, David Cardoso, foram estudados sob um regime de tempo passadista, segundo conceitos de François Hartog³⁴, com elementos que não se adaptaram totalmente às dinâmicas e necessidades mercadológicas das décadas de 1980 e 1990.

O impacto do cinema nas décadas de 1970 e 1980 corresponde a períodos em que a posse de aparelhos televisores ainda não era acessível a todos os indivíduos³⁵, e o ato de assistir filmes contribuía para a influência de hábitos e padrões comportamentais da população, como formas de se vestir, agir, falar, namorar, brincar, lutar e outras práticas, a depender de quais filmes ou gêneros cinematográficos estavam sendo consumidos.

³⁴ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução: Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

³⁵ Os aparelhos televisores não tinham preços acessíveis, o que dificultava acesso a tais produtos por parte de grupos sociais menos abastados. Como alternativas, eram instalados televisores públicos em praças, para que a população pudesse acompanhar principalmente telenovelas e partidas de futebol. Para alguns grupos e gerações, especialmente advindos de camadas sociais com menor poder aquisitivo, as primeiras experiências audiovisuais eram marcadas pela coletividade, seja no consumo televisivo ou no cinemático. FAMÍLIAS pobres ficam sem televisor público. *O Dia*. 24/25 mai. 1981, p. 08; TELEVISORES nos bairros para o povo ver a copa. *O Estado*. 31 mai. 1978, p. 07.

2 A PORNOCHANCHADA E A MONARQUIA DESNUDA: da consolidação do cinema erótico brasileiro à Dacar Produções

“Qualquer pornochanchada nacional é melhor do que o melhor filme estrangeiro”.³⁶

“No cinema, sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”.³⁷

A primeira frase, veiculada no jornal *Diário de Natal* por cineclubistas³⁸, se relaciona com os conflitos discursivos das décadas de 1970 e 1980 a respeito das pornochanchadas, que possuíam características técnicas e identitárias específicas de produções nacionais, e por isso eram valorizadas, apesar das influências de obras estrangeiras. Não precisava ser a melhor chanchada erótica do Brasil para ser vista como melhor que os filmes internacionais, cuja importação excessiva estava sendo combatida por jovens membros de cineclubes. No período de veiculação do artigo de opinião, 1977, o gênero das pornochanchadas já estava estabelecido, como resultado de redes de significados e discursos que estabeleciam o que era o cinema nacional e quais filmes seriam detentores do título de boas obras, com valor estético, cultural, intelectual e moral – além de outras características, possivelmente limitadoras.

A segunda frase, veiculada no *Jornal do Brasil*, evidencia o caráter combativo à pornochanchada enquanto gênero cinematográfico, tido como o pior do que havia sido elaborado no cinema nacional. As duas citações, contrárias, corroboram para a compreensão de embates a respeito deste tipo de produções artísticas. Todavia, a frase do *Diário de Natal* em um primeiro momento pode parecer elogiosa às chanchadas eróticas, mas apresenta ambivalências: o melhor filme estrangeiro contra qualquer pornochanchada; a melhor obra do exterior contra qualquer produção de um dos mais criticados gêneros cinematográficos produzidos no Brasil, e ainda assim esse gênero venceria. Não se trata de uma defesa ou

³⁶ ONDA. *Jornal Diário de Natal*. 05 mar. 1977, nº 10248B, p. 04.

³⁷ CENSURA e cultura. *Jornal do Brasil*. 09 fev. 1975, p. 03.

³⁸ Consumidores de cinema que frequentam os cineclubes, espaços destinados à exibição e debate de obras cinematográficas. Tidos como movimentos intelectuais, costumavam divulgar suas ideias a respeito de pornochanchadas e outros gêneros em jornais, com objetivo de fomentar o que seria considerado o Cinema Contemporâneo.

promoção deste tipo de filmes, mas, possivelmente, de afirmar que mesmo não estando entre as melhores obras nacionais, ainda assim superava as que vinham do exterior.

O interesse em defesa do cinema nacional é apresentado de forma generalizada, como lema de jovens intelectuais que teciam críticas ou elogios, talvez não preocupados com as pornochanchadas, mas com a defesa do que teria sido produzido no Brasil. Dessa forma, partiam em contramão a críticos de cinema que viam na pornochanchada o que havia de mais insidioso, perverso, imoral e mal finalizado na produção cinematográfica nacional. Além destes comunicadores, o gênero foi combatido por censores, grupos religiosos e outras organizações sociais que, através das tentativas de controle das produções culturais buscavam, também, controlar os comportamentos em um contexto de significativas mudanças da sociedade.

Em contrapartida a tais posições combativas, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes possuía postura em defesa do cinema nacional similar aos cineclubistas do *Diário de Natal*. Afirmava que preferia o pior filme brasileiro ao melhor filme estrangeiro³⁹, tendo em vista que a partir do produto do Brasil é possível entrar em contato com língua, costumes e cultura dos brasileiros. Apesar de sua morte em 1977, a postura do intelectual foi utilizada para levantar reflexões sobre a recepção das pornochanchadas: “o que diria [...] Paulo Emílio diante do fenômeno da chamada pornochanchada que assola o país?”, indagação apresentada no jornal *Correio Braziliense*, no ano de 1982. O tom de crítica está presente na matéria:

O fato é que a pornochanchada (fica convencido que o termo é esse, certo?) é o gênero de cinema que há coisa de dez anos deve deter a maior fatia da bilheteria do cinema nacional. Aliás, um estudo nesse sentido seria muito interessante [...]. O filme *Aluga-se Moças*, estrelado pela *pornocantora* Gretchen e pelas Chacretes está faturando, segundo a Folha de São Paulo, mais que o celebrado, elogiado e premiado *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman. Seus custos foram baixíssimos, esse é um dos princípios fundamentais da pornochanchada – e, assim, o retorno que o produtor tem é facilmente imaginável. Deste modo, basta pegar uma historietinha qualquer, meia dúzia de mulheres gostosas, de preferência bastante conhecidas do público, um bom fotógrafo, alugar um apartamento e misturar tudo com doses de sacanagem que não cheguem a estimular o apetite da censura. Está pronta a receita de uma pornochanchada, ou melhor, de um negócio altamente rentável.⁴⁰

³⁹ *PORNOCHANCHADA*. Correio Braziliense. 18 fev. 1982, p. 6.

⁴⁰ *PORNOCHANCHADA*. Correio Braziliense. 18 fev. 1982, p. 6.

A postura crítica já é percebida no subtítulo da notícia “os novos caminhos trilhados pelo bastardo, mas milionário filão do nosso cinema”. Quando esse subtítulo é explorado de forma concomitante com o conteúdo do artigo de opinião, é reforçada a postura estigmatizante que se pretendia: pornochanchada é tratada como o pior produto do cinema nacional, a utilizar ideias de Paulo Emílio como argumento de autoridade e possível levantamento de hipóteses contrárias ao gênero. Contudo, o *Correio Braziliense* ignora que na época de sua morte Paulo Emílio já havia entrado em contato com a pornochanchada, gênero que se desenvolveu desde o final da década de 1960 e início de 1970. Dessa forma, as colocações do crítico em defesa do cinema nacional possivelmente incluíam esse gênero, tido como superior às obras estrangeiras, por conta dos aspectos identitários brasileiros.

Na notícia, a cantora Gretchen⁴¹ é classificada enquanto *pornocantora*, apesar de não haver cenas de consumação explícita do ato sexual que a envolvessem, sendo o “pornô” um mecanismo de sujeição e inferiorização de práticas que se buscava combater. Também questionavam o sucesso da obra, em contrapartida a filmes que haviam sido premiados em festivais, como *Eles Não Usam Black-Tie*. Desse modo, é possível perceber que havia a tentativa de determinar quais obras deveriam ocupar espaço no mercado consumidor, com enfoque em produtos tidos como “celebrados”, “elogiados” e “premiados”, por mais que o interesse do público enveredasse por outros filões do cinema nacional, como a pornochanchada ou filmes de sexo explícito.

A partir do posicionamento adotado pelo *Correio Braziliense*, evidencia-se que, até o início da década de 1980, a nomenclatura do gênero – ou subgênero – ainda não se encontrava plenamente consolidada entre os diferentes veículos de comunicação, tendo em vista que a indagação “fica convencionado que o termo é esse, certo?” levanta discussões sobre a denominação por parte dos leitores. Enquanto gênero cinematográfico, a pornochanchada se consolidou por meio de discursos dos outros. Seus críticos, como forma de ataque, mesclaram palavras como “pornô”, relativa à pornografia, e chanchada, que faz referência os filmes populares produzidos entre as décadas de 1930 a 1950. As próprias chanchadas foram

⁴¹ Nome artístico de Maria Odete Souza. Cantora que no século XX alcançou sucesso comercial a partir de participação em programas de televisão e músicas como *Freak Le Boom Boom* e *Conga Conga Conga*.

classificadas por críticos ligados ao Cinema Novo como obras que quase só apresentavam filmes vulgares, de natureza cômica ou sentimental.⁴²

Assim, as pornochanchadas receberam esta nomenclatura como forma de situar tais produções enquanto obras inferiores do Cinema Nacional Moderno, que apesar do grande apelo público, deveriam ser lembradas por seus aspectos negativos: além de questões técnicas de produção, representavam a sexualidade, a moral e os costumes “dos outros”, indivíduos marcados por condutas que representavam mudanças relacionadas à revolução sexual: maior liberdade na utilização dos corpos, dissociação de práticas sexuais e procriação, entre outros aspectos. Dessa forma, cabe analisar como a pornochanchada se consolida e quais as disputas discursivas estavam envolvidas nesse processo produtivo de combate ao cinema.

Em contrapartida, havia defensores da pornochanchada enquanto gênero cinematográfico de caráter industrial, que poderia trazer maior retorno financeiro aos seus idealizadores, ao contrário de filmes provenientes do cinema novo, bem avaliados pela crítica especializada e premiações, mas que costumavam não resultar em grandes bilheterias. Dessa forma, o dinheiro arrecadado por meio da exploração do erotismo e da sexualidade poderia ser utilizado para financiamento de outras chanchadas eróticas, bem como para produção de demais gêneros cinematográficos. Segundo o cineasta Pedro Carlos Rovai em meados da década de 1970:

Até há pouco, o cinema nacional estava em retrocesso. O cinema novo afastou o público completamente dos cinemas. Foi um cinema subsidiado, feito por meia dúzia de pessoas da burguesia, que fizeram um cinema genial. E no que deu? O cinema brasileiro quase foi arruinado. O que falta é gente, disposta a simplesmente trabalhar [...]. É preciso experimentar, aprofundar, até sentir.⁴³

Apesar da generalização do cineasta ao afirmar que o público foi completamente afastado dos cinemas, é possível perceber que as discussões do cinema novo estavam voltadas principalmente a circuitos de classe média, sem grande apelo popular. Realizadores discutiam formas de aproximar o público, ávido por novas experiências cinematográficas, e por conta disso Pedro Carlos Rovai defendia que cabia aos cineastas o ato de “experimentar, aprofundar,

⁴² LIMA, Frederico Osanam Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

⁴³ ROVAI, Pedro Carlos. Exclusivo. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 25.

até sentir”. Tratava-se de buscar novas formas de expandir o consumo das produções, sendo a pornochanchada considerada por Rovai como uma oportunidade de sobrevivência do produtor médio brasileiro.⁴⁴

A postura do cineasta é reiterada por outros indivíduos associados à pornochanchada, tida como elemento aglutinador responsável pela atração do público ao cinema, ao contrário do cinema novo. Em um período de grandes investidas do mercado cinematográfico internacional, que buscava maiores parcelas do mercado exibidor brasileiro, Pedro Carlos Rovai denuncia as dificuldades de se competir com as grandes obras estrangeiras, como *Tubarão*, que eram comercializadas no Brasil com poucas taxas de importação. Dessa forma, a pornochanchada, que não precisaria de grandes investimentos – em comparação com obras importadas – garantiria, muitas vezes, o retorno financeiro almejado.

Tal visão era apresentada por críticos cinematográficos em revistas e jornais. Na revista *Cinema em Close-UP*, o cinema brasileiro é tratado como área que estaria passando por uma fase de transição⁴⁵, entre as décadas de 1970 e 1980, em que os cineastas saíram do Cinema Novo – premiado em festivais e aclamado por parte da crítica especializada, mas sem apelo do público – às chanchadas eróticas – sem tantos prêmios ou aclamação da crítica, mas com grandes sucessos de bilheteria. Essa visão linear e reducionista marcou a forma como diferentes profissionais da área encararam o gênero, muitos deles esperançosos de que a próxima fase fosse marcada por produções nacionais tidas como mais “sérias” e com maior qualidade técnica.

Sem as premiações e prestígio alcançado pelo cinema novo, os filmes eróticos ganham corpo e espaço no território brasileiro, em um movimento denominado de pornochanchada, mas que ultrapassou as fronteiras deste subgênero: por demandas do período, o cinema nacional revisitou e reconfigurou demais gêneros a partir de uma perspectiva erótica, vista como necessidade do mercado durante o período. Assim, surgiram chanchadas eróticas de terror, ação, aventura, drama e demais categorias, conforme realizadores viam a nudez dos filmes como elemento essencial para angariar fundos e atrair a atenção do público espectador. Discutiam a forma como essa nudez aparecia, se era inteligente e bem dirigida ou não, mas ela foi elemento presente em grande parte das obras durante as décadas de 1970 e 1980, chegando a ser exigidas por parte dos exibidores para que os filmes fossem comercializados. Dessa forma,

⁴⁴ ROVAI, Pedro Carlos. Exclusivo. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 24.

⁴⁵ *Revista Cinema em Close-UP*. nº 10, 1976, p. 02.

se verifica que ocorreu um processo de reinterpretação erótico-pornográfica do cinema brasileiro, conforme será discutido no decorrer da tese.

A pornochanchada se desenvolveu, criticada por grandes parcelas da esquerda, por ser considerada alienante, e pela direita, por ser considerada perigosa⁴⁶ e subversiva. Era lida como alienante por ser consumida por membros da classe trabalhadora, que supostamente não teriam acesso a discussões sobre a realidade social e conflitos de classe. Da mesma forma, poderia ser considerada subversiva por ir contra padrões de moralidade vigente, sexualidade conjugal e modelos familiares tradicionais. Contudo, os discursos combativos a tais filmes foram veiculados por detentores dos meios de comunicação, que muitas vezes não faziam parte dos principais consumidores das chanchadas eróticas. Tratava-se de grupos que queriam discutir a forma que a cultura deveria ser desenvolvida, a ignorar as camadas populacionais que se identificavam com as histórias e realidades abordadas por este cinema.

Para Rovai, a pornochanchada – muito parecida com as chanchadas, com o adicional de mulheres desnudas – era vista como uma linguagem cinematográfica, que atrairia a atenção das massas, mas não estaria alheia às críticas sociais. Em suas obras, o gênero representou aspectos de grupos tidos pelo cineasta como marginalizados, a debater sobre corrupção e poder do dinheiro, entre outras temáticas. Dessa forma, é contestada a ideia consolidada pela mídia oficial e parcelas da historiografia de que o cinema erótico se desenvolveu como um subgênero ingênuo e alienante em relação às questões sociais.

Cabe salientar que, para muitos estudiosos e profissionais envolvidos no âmbito cinematográfico, o cinema é dividido em “ciclos”. No caso do cinema nacional, haveria o ciclo das chanchadas, do cinema novo, dos faroestes, das pornochanchadas e assim por diante, sendo possível o retorno de algumas destas tradições cinematográficas. Contudo, esta análise se apresenta de forma simplista e equivocada. Não é possível analisar a pornochanchada e outras tradições sob a perspectiva cíclica, como se fossem projetos pré-moldados a ir e vir nos trâmites relativos ao comércio de filmes. Com a aceleração no envio e consumo de informações, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, a produção cultural foi marcada por múltiplas influências, a caracterizar o hibridismo cultural: além dos diferentes gêneros, que podem ser reinterpretados, reconfigurados e reproduzidos como algo novo, e não uma simples

⁴⁶ ROVAI, Pedro Carlos, 1976.

mistura de elementos existentes anteriormente, as influências ultrapassam progressivamente as barreiras nacionais, a partir de produtos conectados pelos meios de comunicação.

As tradições cinematográficas são resultantes de ações conjunturais que envolvem a política vigente, ações comportamentais, padrões de consumo e outras variantes. A pornochanchada, por exemplo, não poderia ser resultado de processos cíclicos, a ir e vir de acordo com mudanças no âmbito do cinema. Desta forma, dinâmicas das décadas de 1970 e 1980 relativas ao cinema erótico brasileiro se apresentam enquanto situações únicas, que não se repetiriam. Além disso, é possível verificar influências de diferentes gêneros nas chanchadas eróticas, o que corrobora para a ideia de que o cinema não se desenvolveu de forma cíclica.

Dessa forma, o presente capítulo estuda como as pornochanchadas se desenvolveram durante a década de 1970, sobretudo a partir da exploração erótica corpórea e aspectos humorísticos, em um contexto sociopolítico marcado por conflitos geracionais, artísticos e econômicos. É analisada a região da Boca do Lixo, em São Paulo, onde grande parte das chanchadas eróticas foram idealizadas e produzidas, bem como alguns dos realizadores vinculados à Dacar Produções, em dinâmicas relativas à criação de produtos com aspectos identitários brasileiros, mas conectados ao que estava sendo produzido em nível global. Argumenta-se que o erotismo e a comédia são alguns dos pilares desse gênero, que apesar das críticas por ser considerado alienante, se constituiu enquanto mecanismo de crítica social, sobretudo aos costumes vigentes, padrões familiares tradicionais, relações sexuais estritamente conjugais e demais comportamentos vigentes durante a Ditadura civil-militar brasileira.

2.1 As engrenagens das pornochanchadas: consolidação, circulação e funcionamento do gênero a partir da Dacar Produções

Ao estudar como se gerou um projeto cinematográfico chamado Cinema Brasileiro Moderno, por meio de discurso historiográfico e crítica cinematográfica, o historiador Frederico Amorim percebeu como os debates focavam em alguns gêneros fílmicos e indivíduos, caracterizados como parte substancial de um projeto totalizador de cinema nacional⁴⁷, enquanto outras produções e sujeitos foram descaracterizados, pouco lembrados ou vistos como parcelas de menor importância na cinematografia.

⁴⁷ LIMA, 2015.

Apesar de focar no Cinema Novo enquanto parte do cinema brasileiro moderno, por meio da figura de Glauber Rocha, a pesquisa do referido historiador contribui para a percepção de que demais gêneros, como as pornochanchadas, eram ignoradas ou classificadas de forma pejorativa por críticos de cinema, apesar do sucesso de bilheteria.⁴⁸ No contexto em que o Cinema Novo estava “órfão de público”, Paulo Emílio defendia a conservação de espectadores oriundos da *intelligentsia*, ou seja, pessoas tidas como intelectuais, seja pela formação acadêmica ou pela atuação profissional voltada à reflexão artístico-cultural ou científica.⁴⁹ Devido aos fatores socioeconômicos do período, esse grupo era composto majoritariamente por indivíduos vinculados às classes médias e/ou elite,⁵⁰ o que limitava o público-alvo almejado por realizadores cinemanovistas. Por mais que as temáticas do Cinema Novo fossem voltadas aos problemas socioeconômicos do país, este gênero era criticado por não possibilitar grandes diálogos com as camadas populares e suas pretensões identitárias.

Apesar do público limitado por não se constituir enquanto gênero que almejava o sucesso comercial, o Cinema Novo conquistou vitórias em premiações como Festival de Cannes, Festival de Berlim e Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, entre outros. Desta forma, foi consolidado como um movimento de vanguarda estética e de engajamento político que deveria ser instrumentalizado para representar o Brasil internacionalmente, ao contrário de obras comerciais produzidas no âmbito nacional tidas como de menor seriedade e qualidade. Assim, o Cinema Novo protagoniza debates cinematográficos relativos à produção científica, em detrimento de outros gêneros filmicos como as chanchadas eróticas, que ainda correspondem a menores parcelas de trabalhos acadêmicos. Desse modo, as pesquisas da temática do cinema erótico suscitam debates originais, sobretudo a respeito de diretores,

⁴⁸ Em entrevista, Glauber Rocha trata a pornochanchada como uma explosão passageira, que faz parte do aumento da produção e disputa por bilheteria. Segundo o cineasta, “a ansiedade do público e das pessoas que fazem filmes por um bom cinema e o desenvolvimento do mercado iriam forçar o aumento da qualidade dos filmes. Dessa forma, é perceptível a classificação pejorativa do gênero erótico brasileiro, em detrimento de produções como o cinema novo. VENTURA, Mary. Glauber Rocha de Volta. *Jornal do Brasil*. 26 jun. 1976, p. 1. Caderno B.

⁴⁹ LIMA, 2015, p. 122-123.

⁵⁰ O período estudado na presente pesquisa foi marcado pela restrição de acesso aos cursos superiores no Brasil. Segundo o pesquisador José Marcelino Pinto, na década de 1960, a taxa de escolarização bruta na educação superior era de apenas 1%. Entende-se que taxa de escolarização bruta corresponde à razão entre a matrícula total na educação superior (ensino de graduação), independentemente da idade dos alunos matriculados, e a população na faixa etária teoricamente adequada (5 anos contados a partir do ensino médio). PINTO, José Marcelino de Rezende. *O acesso à educação superior no Brasil*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 25, n. 88, p. 727-756, out. 2004. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/es/a/v4QvPxCR99Z874zpkLvmSMF/>>. Acesso em: jul. 2025.

roteiristas, produções, atores e atrizes que foram negligenciados devido ao enfoque historiográfico nos filmes premiados, sobretudo cinemanovistas.

Consolidadas em período posterior ao Cinema Novo, as pornochanchadas não obtiveram sucesso de críticas ou nas premiações, e não foram classificadas como obras produzidas por intelectuais do cinema brasileiro – aspecto problematizado no decorrer do capítulo. Contudo, obtiveram êxito de bilheteria a partir da exploração de fórmulas cinematográficas que estavam de acordo com demandas populacionais do período: erotismo, comédia e representações identitárias de camadas populares, entre outros aspectos. Eram obras questionadas por não apresentarem uma clara visão de crítica social, apesar dessa contestação da sociedade estar presente, mas impactantes sob o ponto de vista da bilheteria e revolução dos costumes.

Enquanto o Cinema Novo foi marcado por uma unidade ideológica em que assumiam postura dramática para retratar aspectos socioeconômicos da realidade brasileira, em especial grupos tidos como mais miseráveis, os filmes da Boca do Lixo, notadamente as pornochanchadas, não tiveram uma coerência temática⁵¹ e/ou ideológica, já que se manifestaram com base em diferentes gêneros – por mais que elementos erótico-pornográficos se destacassem, em uma forma de produção que visava sobrevivência no mercado e maior lucro possível, mas que não estava alheia às diferentes formas de crítica social, sobretudo nos aspectos relativos à moralização.

No início da década de 1970, a coesão do Cinema Novo é enfraquecida conforme a repressão política no Brasil se intensifica e ocorre debandada de profissionais do gênero para outros segmentos. Segundo Paulo Emílio Gomes, estes indivíduos se dispersam em carreiras individuais norteadas pelo temperamento e gosto de cada um,⁵² mas posteriormente desenvolveu-se em São Paulo uma tradição que foi nomeada pelo autor como Cinema do Lixo, marcada pela oposição ao que havia sido o cinemanovismo e maior ou menor área de clandestinidade fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. O termo incluía parte do Cinema Marginal, mas também filmes comerciais ou de baixo orçamento que se afastavam do manifesto relativo ao Cinema Novo.

⁵¹ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 14.

⁵² GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 104.

Ao final da década de 1960, surgiu na região da Boca do Lixo uma forma de produção cinematográfica que ficou conhecida como Cinema Marginal, caracterizada por seu viés intelectual, sua oposição ao convencional e sua crítica à Ditadura civil-militar.⁵³ Alguns dos cineastas que se destacaram neste movimento foram Carlos Reichenbach, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que, de certa forma, representaram uma resposta ao Cinema Novo enquanto manifestação artística. No entanto, tal gênero não pode ser confundido com toda a produção da Boca do Lixo, que foi marcada por uma liberdade criativa que resultou filmes épicos políticos, faroestes, adaptações literárias, dramas existenciais, aventuras de cangaço, suspense, sertanejo, comédia maliciosas, entre outros gêneros e subgêneros.

Durante a década de 1960, um conjunto de jovens diretores que inicialmente estavam próximos ao grupo cinemanovista se radicaliza e abandona os dilemas do engajamento, para explorar elementos como exasperação, deboche e curtição.⁵⁴ Em consequência, se consolida o Cinema Marginal, caracterizado por relações de amizade que marcaram a produção dos filmes, bem como disputas com o Cinema Novo por espaço no mercado cinematográfico – por mais que alguns grupos, sobretudo sediados no Rio de Janeiro, tenham sido mais próximos da tradição cinemanovista.⁵⁵ Ao final da década de 1960, jovens cineastas desestimulados ao tentar financiamento para filmes tidos como “sérios” resolvem fazer filmes “sacanas”, no momento em que outros profissionais estavam idealizando “filmes políticos”.⁵⁶

Dessa maneira, cineastas exploram o erotismo como forma de angariar fundos para o sustento próprio e para o financiamento de outras obras, em um contexto de múltiplas influências cinematográficas, percebidas no âmbito nacional e internacional. Enquanto alguns realizadores focavam em aspectos políticos e com enfoque em questões socioeconômicas, outros exploraram linguagem cômica e características das chanchadas – criticadas pelo Cinema Novo – para atrair o público consumidor, mas com exploração mútua da nudez e erotismo, principalmente femininos. Vale ressaltar que a produção de filmes que aliavam erotismo e humor precede a criação da nomenclatura pornochanchada. Assim, este gênero surge enquanto termo polissêmico e fluído, na medida em que os críticos de cinema e outros profissionais utilizavam tal alcunha para designar filmes marcados pela baixa qualidade técnica, exploração

⁵³ STERNHEIM, 2005, p. 28.

⁵⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018

⁵⁵ RAMOS, Fernão Pessoa, 2018.

⁵⁶ RAMOS, Fernão Pessoa, 2018.

do erotismo e, inicialmente, conteúdo humorístico. Contudo, o termo não se prende ao cinema, na medida em que também é utilizado para classificar peças de teatro que seguiam estes modelos⁵⁷, livros e outras produções da época, sobretudo quando o objetivo era avaliá-las negativamente.

Embora o enfoque da presente pesquisa recaia sobre a Dacar Produções e outras obras gravadas na região da Boca do Lixo, é importante ressaltar que, no mesmo período, também havia no Rio de Janeiro produções cinematográficas que exploravam a sexualidade, com enfoque na nudez feminina, e que foram igualmente categorizadas como pornochanchadas, tais como: *Com as Calças na Mão* (1975), *Quando as Mulheres Paqueram* (1971) e *Os Sete Gatinhos* (1980). Em seus estudos sobre a região da Boca do Lixo, em São Paulo, o pesquisador Nuno César Abreu afirma que o rótulo de pornochanchada era inoculado ao consumidor e ao público em geral, mas não interessava às categorias profissionais envolvidas no processo produtivo⁵⁸. Tal generalização não é suficiente para explicar as dinâmicas relacionadas à produção do cinema erótico, em razão das múltiplas relações que produtores e outros profissionais do meio estabeleceram com o gênero, principalmente quando alguns passaram a disputar o título de “reis” ou “rainhas” da pornochanchada.

Havia interesse em produzir as pornochanchadas como estratégia para atrair tanto o público das comédias quanto o do erotismo, em dinâmicas publicitárias que prometeriam novidades do ponto de vista de representações da sexualidade – ainda sem exibição do sexo explícito –, mesmo em um contexto de repressão e censura moral relativa à Ditadura civil-militar. Aos realizadores, foi necessário elaborar um modelo de propaganda que estimulasse a curiosidade sexual, mas supostamente pautada em aspectos erótico-pornográficos que estivessem de acordo com as regras e condutas dos órgãos censórios do período. Assim, a pornochanchada testa os limites do interdito, na medida em que parcelas do público consumidor se familiarizam com o modelo estabelecido e passam a exigir representações sexuais mais explícitas.

Este contexto de produção das pornochanchadas e gradual teste dos limites da censura não pode ser atribuído a um único indivíduo ou grupo, tendo em vista que as produções da Boca do Lixo foram marcadas pelo colaboracionismo entre diferentes trabalhadores da área

⁵⁷ *TEATRO. Jornal do Brasil*. Serviço. 13/14 nov. 1976, nº 37, p. 8.

⁵⁸ ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2002, p. 89.

cinematográfica, em que diretores, produtores, roteiristas, técnicos, atores, atrizes, figurantes e demais profissionais conviviam em áreas próximas à rua do Triunfo e rua Vitória, iniciados nestas atividades sobretudo em relações informais, mas que se profissionalizaram de acordo com o sucesso econômico das obras realizadas. A região, marcada pelo meretrício, foi escolhida por estar próxima à rodoviária e estações de trem, o que facilitava a distribuição dos filmes. Além disso, a grande circulação de pessoas favorecia a contratação de figurantes e demais papéis necessários para a realização e distribuição das obras.

Um dos locais que proporcionaram intensas trocas de ideias entre os profissionais da área cinematográfica foi o bar Soberano, onde muitos deles discutiam estratégias para desenvolver o cinema da Boca do Lixo. A realidade socioeconômica da maioria destes profissionais era marcada pela precariedade, sem a certeza de remuneração adequada ou condições propícias para a elaboração de um filme – com exceção de produtores que posteriormente se destacaram como reis e rainhas da pornochanchada e/ou do cinema de sexo explícito, como será abordado posteriormente. Além do Soberano, também se destacou o Bar do Ferreira, na outra calçada, ponto de encontro da cena local.

Na região da Boca do Lixo se desenvolveu uma indústria em que além dos cineastas contava com fornecedores de equipamentos, gráficas e demais serviços necessários à distribuição e produção dos filmes.⁵⁹ Contudo, as obras foram, em grande parte, marcadas por improvisação. Os cenários utilizados nas filmagens poderiam ser casas emprestadas, o figurino, muitas vezes, pertencia aos próprios atores/atrizes, e nem sempre havia garantia de recursos para alimentar a equipe durante as gravações. Era comum que os realizadores vendessem seus bens – incluindo casas ou automóveis – para que alguma produção pudesse ser concretizada e, posteriormente, comercializada. Dessa forma, a exploração do erotismo surgia como ferramenta que poderia trazer maior garantia de circulação filmica no mercado, e, conseqüentemente, maior possibilidade de retorno financeiro, tendo em vista que na Boca do Lixo se fazia filme com o objetivo imediato de exibi-lo e, com o faturamento, já começar outro⁶⁰, necessidade que era dificultada por conta dos longos processos censórios de filmes erótico-pornográficos.

A partir dessa relativa autossuficiência, a Boca do Lixo pôde explorar uma diversidade de gêneros e formas de fazer cinema, inclusive para além das pornochanchadas, embora as características do erotismo permanecessem presentes na maioria das obras produzidas na

⁵⁹ STERNHEIM, 2005, p. 21.

⁶⁰ STERNHEIM, 2005, p. 27.

região, em um contexto de exploração do apelo sexual como tática de disputa pelo mercado consumidor frente aos filmes estrangeiros. Nesse sentido, é importante ressaltar que as produções nacionais podiam ser beneficiadas pelo Prêmio Adicional de Bilheteria – criado pelo INC, mas incorporado às dinâmicas operacionais da Embrafilme, a partir da lei nº 6.281 de 1975 –, mecanismo estatal de incentivo ao cinema nacional, cujo valor era calculado proporcionalmente à renda obtida com a exibição do filme no país.⁶¹ Assim, além dos baixos custos geralmente associados à produção das chanchadas eróticas, seus realizadores podiam ampliar os lucros tanto por meio da bilheteria quanto pelo recebimento do prêmio vinculado ao número de espectadores.

Para além dos aspectos relacionados às políticas de fomento ao cinema, torna-se fundamental analisar os perfis de cineastas que atuaram na Boca do Lixo e na Dacar Produções, para compreensão do fenômeno que foi a pornochanchada e suas relações com outros gêneros e métodos de realização do cinema paulista. Entre os realizadores de maior projeção e diálogo com a Dacar e David Cardoso, estão Jean Garrett, Ody Fraga e Ozualdo Candeias, profissionais com múltiplas abordagens e influências cinematográficas, que contribuíram para a identidade das obras da região localizada em São Paulo.

Nascido em Portugal, Jean Garrett – pseudônimo adotado por José Antônio Silva – se mudou para o Brasil em 1966 e em São Paulo atuava como fotógrafo, produtor e diretor de fotonovelas para revistas, além de ator em obras da Boca do Lixo, durante a década de 1960.⁶² Sua estreia como diretor ocorreu em 1975, na obra *A Ilha do Desejo*, da Dacar Produções, sucesso de bilheteria que conciliava erotismo e suspense, com a frase de divulgação “aquele paraíso se transformou num inferno de conflitos sexuais”.⁶³ Nos jornais, elogiavam o tratamento das imagens: bem cuidadas, cortes precisos e fotografia bem trabalhada, mas que deixavam a desejar por conta da ausência de um bom roteirista, da “pobreza” de argumento e da presença de elementos comerciais para atração do público⁶⁴, com ênfase no erotismo. Dessa forma, é possível analisar que valorizavam os conhecimentos técnicos de Jean Garrett enquanto

⁶¹ LEI nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6281-9-dezembro-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: fev. 2026.

⁶² STERNHEIM, 2005.

⁶³ *Diário de Pernambuco*. 12 jun. 1975, p. 08. Segundo caderno.

⁶⁴ SPENCER, Fernando. “A Ilha do Desejo” [...]. *Diário de Pernambuco*. 18 jun. 1975, p. 07. Segundo caderno.

fotógrafo, mas condenavam as características populares e eróticas provenientes das pornochanchadas.

Em sua autobiografia, David Cardoso afirma que o início de sua parceria com Jean Garret resultou de um acordo no qual o investimento seria realizado completamente por parte do produtor e de sócios particulares, sem utilização de recursos da administração pública.⁶⁵ O diretor receberia ajuda de custo semanal, até a entrega da primeira cópia do filme, além de uma percentagem de 5% sobre a bilheteria. Segundo o próprio dono da Dacar Produções, a remuneração era modesta, mas o arranjo possibilitou a ascensão de Jean Garret, então fotógrafo de cena e de telenovelas, à condição de diretor, conferindo projeção profissional a ambos os envolvidos no acordo.

Jean Garrett recebeu a alcunha de “artesão da Boca”, sobretudo pelas suas habilidades relativas à *mise-en-scène* e ao cuidado das imagens – iluminação, continuidade visual, movimentos de câmera, entre outros aspectos –, pela valorização da produção em série e pelo manejo consciente dos códigos narrativos de diferentes gêneros cinematográficos, mas com traços estilísticos identificáveis de um filme para outro.⁶⁶ Dessa forma, foi elogiado por críticos de cinema do período, a firmar-se como diretor e esteta hábil, devido ao tratamento tido como cuidadoso, especialmente em relação às características visuais de seu trabalho. Contudo, após o ápice de sua carreira, adentrou nas produções de sexo explícito, assim como outros indivíduos da Boca do Lixo, como forma de se manter na profissão⁶⁷, o que resultou em demérito por parte da crítica especializada.

Outro cineasta de destaque na região foi Ody Fraga, um dos profissionais de maior atuação na Boca do Lixo, tendo assinado mais de 60 trabalhos, como ator, roteirista e diretor. Na juventude, estudou como seminarista e levou questões de temática religiosa para algumas de suas produções, sobretudo nos dilemas de seus personagens. Na década de 1960, já atuava como roteirista e diretor de cinema em diferentes gêneros, entre eles de representação erótica implícita, mas na década de 1980 também dirigiu filmes de sexo explícito sob o pseudônimo de Johannes Freyger.⁶⁸ Na Dacar Produções, dirigiu filmes como *Tentação na Cama* e *E Agora*,

⁶⁵ CARDOSO, David, 2006.

⁶⁶ CÂNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago José. *Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garret*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 60–82, jul.–dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/148166>>. Acesso em jul. 2025, p. 69.

⁶⁷ ARAUJO, Bruno de Sousa. *Um artesão na Boca do Lixo: o cinema de excessos de Jean Garrett*. Dissertação (mestrado) em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, 2025.

⁶⁸ STERNHEIM, 2005, p. 123-124.

José? (Tortura do Sexo) – este segundo filme não trouxe grande retorno financeiro, ao que David Cardoso supõe ter sido causado por conta do título *E Agora, José?*, que não fazia referência diretas ao sexo/erotismo.

Considerado guru de David Cardoso e um dos intelectuais na Boca do Lixo, Ody Fraga costumava entregar roteiros e argumentos com rapidez, o que consolidou sua boa relação com demais cineastas da região, e o projetou como diretor de notável quantidade de filmes. Ademais, o roteirista foi conhecido por uma crítica historicamente exigente, especialmente à classe média, e por propostas de conteúdo mais elaboradas e respeitáveis, com fortes opiniões estéticas e políticas.⁶⁹ Tais características podem ser percebidas nas obras em que Fraga atuou como diretor ou roteirista: o filme *E Agora, José?* retrata supostos comunistas que são presos e torturados por um órgão repressor fictício, mas inspirado em instituições existentes durante a Ditadura civil-militar; *Corpo Devasso*, com roteiro de Fraga, apresenta uma jornalista que decide aderir movimentos grevistas e explica, em tela, ideias associadas ao pensamento marxista. Assim, se percebe que o cineasta utilizou o cinema erótico-pornográfico para veicular ideias que iam além da dimensão exploratória do corpo erotizado, mas que tocavam em pautas como tortura, repressão, socialismo e comunismo, discussões também combatidas por órgãos de censura do período.

Antes de se dedicar ao cinema, Ody Fraga já havia escrito peças de teatro que foram consideradas controversas, por contestarem o ideário religioso e estruturas sociais do período, contrapondo-se à moral vigente.⁷⁰ Na década de 1940, suas produções abordavam ateísmo, liberdade feminina, relações extramatrimoniais masculinas e femininas, com a ciência dos cônjuges, entre outras temáticas.⁷¹ No mesmo período, também produziu poemas de cunho erótico, como *O Tanque do Beco*, demonstrando que o interesse na temática erótico-pornográfica já se fazia presente em sua produção antes mesmo do surgimento e da popularização das pornochanchadas.

Na primeira metade da década de 1960, Ody Fraga elaborou o roteiro da obra *Erótica*, que abordava um casal em que a mulher milionária traía abertamente o marido, enquanto este passava as noites com *strippers*. Durante o processo de produção, jornais veiculavam notícias

⁶⁹ ABREU, 2006, p. 114.

⁷⁰ MAMIGONIAN, José Rafael Gallotti. *O itinerário de Ody Fraga rumo ao cinema*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2022.

⁷¹ Temáticas relativas às peças de teatro *O novo céu e a nova terra* e *Um homem mau*. Mais informações em: MAMIGONIAN, 2022, p. 40 a 42.

para divulgar o filme, a informar que este abalaria a moral cristã⁷² e que se tratava da maior sensação *sexy* já surgida no cinema brasileiro. Publicidade também é destinada a divulgar a atriz da obra, Nelcy Martins, que é tratada como uma espécie de Brigitte Bardot Brasileira⁷³ – referência a um dos grandes símbolos sexuais do período. Apesar da publicidade destinada ao filme, este não foi finalizado até que tivesse sido comprado por Antônio Polo Galante, que concluiu as gravações e mudou o nome de *Erótica* para *Vidas Nuas*, lançando-o em 1967.

Mesmo antes da consolidação da pornochanchada enquanto categoria de interpretação fílmica, Ody Fraga já trabalhava características que, posteriormente, seriam atribuídas às chanchadas eróticas. A moral cristã abalada ou contestada através de suas obras era utilizada como mecanismo de propulsão cinematográfica, sobretudo na divulgação de filmes que exploravam elementos que iam contra noções tradicionais de família e sexualidade conjugal, com representação de relacionamentos que não estavam restritos aos padrões heterossexuais e monogâmicos, tidos como norma no período estudado.

Ao serem divulgadas nos jornais como obras com conteúdo erótico-pornográfico que afrontavam a moral cristã, produziam-se múltiplos efeitos. Por um lado, havia a circulação destas produções entre grupos interessados em controlar e combater tal conteúdo, com o objetivo de reforçar condutas religiosas, sobretudo vinculadas ao cristianismo, e de conter os impactos da revolução sexual na sociedade. Por outro, as classificações “erótica” e “pornográfica” também contribuíam para a identificação do público-alvo dessas produções, ao sinalizar o tipo de conteúdo sexual explorado, o que beneficiava cineastas e produtoras que faziam uso destas categorias. Ademais, tais classificações alcançavam parcelas do público com menor adesão regular às salas de cinema, mas que poderiam se tornar consumidoras pontuais do cinema erótico-pornográfico, influenciadas tanto pelas campanhas publicitárias quanto pelas ações censórias, que, paradoxalmente, também promoviam os filmes. A partir destas dinâmicas, constata-se que as pornochanchadas também foram consolidadas e desenvolvidas em contraposição aos discursos tidos como conservadores, mas utilizando-os como mecanismo de divulgação.

Nos períodos em que as pornochanchadas já estavam consolidadas enquanto gênero fílmico, Ody Fraga era interpretado como cineasta que buscava novos métodos: “já não é bastante que a mulher apareça na grande tela tirando as roupas. Alguns diretores, como é o caso

⁷² O FILME “Erótica” vai abalar a moral cristã. *A Hora*. 03 dez. 1962.

⁷³ MAMIGONIAN, 2022, p. 123.

de Ody Fraga [...] sentem necessidade de um mínimo de enredo. Lamentavelmente, na pressa de mostrar as garotas que compõem o elenco, esse frágil enredo se perde”.⁷⁴ A postura ambígua demonstra a preocupação do cineasta com a elaboração do enredo, na mesma medida em que seguia padrões estabelecidos pelo mercado das chanchadas eróticas e pela região da Boca do Lixo. Sobre essa região, Ody Fraga afirmou que:

O cinema da rua do Triunfo foi verdadeiro tanque de abertura de caminho e ocupador de espaço no universo exibidor brasileiro. Com filmes de orçamentos controlados e fácil comunicação popular. Cumpriu relevante papel econômico e histórico. [...] Estruturado no e, de certa forma, beneficiário do regime autoritário, o cinema comercial paulista representou até, em dado momento, com sua pornochanchada de deboche, uma válvula de descompressão, com certo espírito contestador. Quando o discurso do sistema era fradesco e caturra, a rua do Triunfo processava a revolução do sexo. Anárquica como todo processo revolucionário nascente e ainda mal codificado, misturando reacionarismos com posturas de vanguarda, enfiando no mesmo saco gatos muito inteligentes e outros de tenebrosa burrice, foi o pornô autêntico em si mesmo e alegre. Muito alegre. [...] enquanto a sociedade passou a movimentar-se com rapidez, a pornochanchada estagnou como filha espúria do AI-5.⁷⁵

A respeito do cinema da Boca do Lixo, Ody Fraga defendeu que este foi estruturado e beneficiado a partir do regime autoritário, uma vez que as pornochanchadas possibilitavam uma “uma válvula de descompressão, com certo espírito contestador”. Assim, o discurso do deboche, a ironia e a representação da sexualidade, em meio ao contexto repressivo, são tidos como elementos que processariam a Revolução dos Costumes, mas também promoveriam o gênero fílmico que se desenvolvia. Além das questões ressaltadas por Ody Fraga, verifica-se que durante a Ditadura civil-militar brasileira, a cota de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais aumentou consideravelmente, o que contribuiu para o desenvolvimento deste gênero cinematográfico.

Contudo, é possível identificar limitações na análise do cineasta, sobretudo no que se refere à afirmação de que o cinema comercial paulista teria sido beneficiado pelo regime autoritário. Conforme será aprofundado no próximo capítulo da presente tese, diferentes

⁷⁴ LOUZEIRO, José. “Reformatório das Depravadas”: o iníquo e o inócuo. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 13 out. 1978, p. 2.

⁷⁵ FRAGA, Ody. Fórum: Cartas, opiniões, depoimentos. O quilombo de Ody. IN: *Revista Filme Cultura*. Número 44, abril-agosto, 1984, p. 110.

camadas sociais atuaram no combate de tais produções, especialmente às pornochanchadas. Além disso, o prolongado processo censório ao qual essas obras eram submetidas contribuiu para a redução ou atraso de lucros, a constituir entrave à gravação de novos filmes e ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica erótico-pornográfica durante a década de 1970.

Assim, tratar a pornochanchada como produção cultural estagnada e como filha espúria do AI-5⁷⁶ constitui uma abordagem reducionista, pois ignora as múltiplas dinâmicas de produção, distribuição e consumo desses filmes. Esta pesquisa analisa as diferentes nuances que envolveram a circulação de obras cinematográficas produzidos no Brasil, compreendendo-as não como elementos exclusivamente combatidos ou promovidos pelo regime autoritário, mas como resultados de disputas de poder cambiantes, que variam conforme o período, a região e os grupos envolvidos. Se, por um lado, os corpos representados pelas chanchadas eróticas estavam mergulhados em um campo político no qual as relações de poder os marcam, dirigem e sujeitam a determinadas cerimônias⁷⁷, por outro, esses mesmos corpos também atuam como forças que alimentam tensões capazes de resultar em novas formas de lidar com as dimensões corpóreas do ser.

Além de Jean Garrett e Ody Fraga, outro cineasta da Boca do Lixo que atuou na Dacar Produções foi Ozualdo Candeias. Na década de 1950, o diretor adquiriu uma câmera de *16 mm*, que passou a utilizar para filmar casamentos, batizados e demais cerimônias, experiências que contribuíram para sua formação e atuação no cinema. Candeias acumulou funções cinematográficas até que, em 1967, lançou o seu primeiro longa-metragem, *A Margem*. Embora tenha sido um fracasso de bilheteria, o filme lhe rendeu o prêmio de melhor diretor concedido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC)⁷⁸, e passou a ser considerado um dos precursores do

⁷⁶ Tal abordagem também era evidenciada em fontes hemerográficas do período estudado, em que a pornochanchada era tida como “apenas consequência natural da ação da censura em cima dos filmes estrangeiros e, principalmente, em cima dos filmes brasileiros [...] de fato, a linguagem inspirada na eliminação grosseira de pedaços da imagem e do som”. Disponível em: AVELLAR, José Carlos. A defesa do consumidor. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 11 nov. 1977, p. 2. Tal abordagem evidencia os vetos determinados pela DCDP e pelo CSC, mas apresenta caráter reducionista ao ignorar as múltiplas redes de sociabilidades e complexas relações de poder entre a Censura Federal e os cineastas envolvidos na liberação dos filmes.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 29.

⁷⁸ STERNHEIM, 2005, p. 84.

Cinema Marginal, ainda que Ozualdo Candeias não estivesse, à época, declaradamente filiado a alguma corrente estética ou cinematográfica.⁷⁹

O cineasta atuou por mais de quatro décadas, a dialogar sobretudo com o Cinema Marginal, pornochanchadas e filmes de sexo explícito. Dirigiu obras em que David Cardoso atuou, e pela Dacar Produções lançou *Caçada Sangrenta* e *A Freira e a Tortura*. Conforme o pesquisador Fábio Uchôa, no cinema de Ozualdo Candeias fala-se pouco e anda-se muito, por várzeas, favelas, acostamentos de estradas e outros espaços, para apresentar migrantes, prostitutas, pedintes e demais “páreas sociais”.⁸⁰ Além dos seus trabalhos no âmbito cinematográfico, Candeias realizou um amplo trabalho fotográfico sobre a Boca do Lixo, com ênfase na vida cotidiana, habitantes, prostitutas e casarões.⁸¹ Trata-se de um profissional que atuou em diferentes vertentes de produção artística, acompanhou as transformações da região e particularidades de indivíduos da Boca, fatores que repercutiram em suas obras.

A generalização em torno do conceito de pornochanchada contribuiu para limitar as formas pelas quais os profissionais envolvidos nessas produções foram percebidos pela imprensa e pela historiografia, em dinâmicas constituídas não apenas para condenação das chanchadas eróticas, mas dos artistas envolvidos nas produções e dos comportamentos retratados nesses filmes. Consolidou-se a ideia de que esse gênero fora constituído por obras mal-acabadas, alienantes e desprovidas de potencial de contestação política. Contudo, a análise da atuação de profissionais como Jean Garrett, Ody Fraga e Ozualdo Candeias evidencia a multiplicidade temática e de abordagens presentes nas pornochanchadas, ainda que o erotismo constituísse um elemento recorrente. Tais elementos foram, em grande medida, ignorados tanto pela mídia das décadas de 1970 e 1980 – especialmente interessada em combater as chanchadas eróticas –, quanto pela historiografia, que privilegiou outros gêneros fílmicos associados à região da Boca do Lixo.

Na década de 1970, o termo pornochanchada se consolidou como categoria analítica e hierarquizante, em que a sua atribuição a alguma obra passava por critérios que variavam de acordo com o público consumidor. As obras eróticas consideradas boas, do ponto de vista técnico, não eram categorizadas como pornochanchadas, enquanto as tidas como ruins recebiam

⁷⁹ SENADOR, Daniela Pinto. A Margem versus Terra em Transe: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico. *Caligrama (São Paulo. Online)*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1–15, 27 dez. 2005.

⁸⁰ UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. Tese (Doutorado) em Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP), 2013, p. 16.

⁸¹ UCHÔA, Fábio Raddi, 2013, p. 99.

tal denominação. Filmes nacionais e internacionais foram, em muitos casos, analisados, assimilados e introjetados como pertencentes ou não às chanchadas eróticas, independente da intencionalidade de seus realizadores, o que corroborou para a centralidade de tal gênero nos discursos sobre Cinema Brasileiro Moderno, mesmo quando se buscava combater o erotismo presente em tais produções.

O processo de consolidação do termo pornochanchada, enquanto categoria dotada de carga semântica destinada à classificação de determinadas produções cinematográficas, foi conduzido principalmente por setores da sociedade ligados ao jornalismo e à crítica de cinema. Desta forma, esta categorização faz parte de uma dinâmica em que certos discursos, provenientes da mídia, são autorizados, enquanto outros recebem silenciamento. Assim, verifica-se que os debates acerca da nomenclatura se mostram insuficientes para explicar, de forma aprofundada, como diferentes parcelas da população recebiam essas obras, bem como para compreender o interesse do público consumidor por representações fílmicas que exploravam o erotismo e o humor, elementos frequentemente associados, de maneira reducionista, às classes socioeconômicas menos favorecidas. Assim, para estudar como a população recebia as chanchadas eróticas, no decorrer da presente tese também serão analisados artigos de opinião e cartas de consumidores do cinema-erótico pornográfico, redigidas em defesa deste gênero e das questões identitárias suscitadas pelos filmes.

A questão da identidade brasileira representada a partir das pornochanchadas foi evidenciada por Inimá Simões: “enquanto na versão americana o homem-de-aço prefere voar, carregando sua namoradina, o bem-dotado, malandro brasileiro, sabedor das coisas, prefere mostrar os seus poderes no espaço limitado dos lençóis”.⁸² Tal trecho, veiculado no jornal *Correio Braziliense*, demonstra a centralidade do “malandro” nas pornochanchadas e, conseqüentemente, na cultura brasileira, enquanto personagem polissêmico, mas comumente retratado como aquele que faz uso de distintas habilidades para sobreviver, como a malícia e o humor, na mesma medida em que apresenta aversão à disciplina do trabalho e às obrigações familiares.⁸³

Nas chanchadas eróticas, o malandro era aquele “bem-dotado”, em referência ao tamanho do pênis, capaz de seduzir múltiplas parceiras sexuais sem necessariamente constituir

⁸² BAZI, Sergio. O super-herói brasileiro ataca na cama. *Correio Braziliense*. 23 jan. 1983, p. 8.

⁸³ ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

vínculos matrimoniais – características incorporadas pela Dacar Produções, na medida em que os personagens interpretados por David Cardoso costumavam se apropriar da “malandragem”, como forma de articular ideias, expectativas e desejos do público consumidor de pornochanchadas. Além do malandro, o *Jornal do Brasil* apresentou, de forma superficial, alguns dos personagens comuns das chanchadas eróticas, como “o costumeiro homossexual”, “a mulata” e “as muitas mulheres perseguindo um homem só”⁸⁴, que também constituíam redes de significados comuns nos filmes erótico-pornográficos.

A partir da afirmação de Inimá Simões, estabelece-se uma contraposição entre os heróis das produções norte-americanas e os heróis brasileiros. Enquanto os primeiros foram marcados por narrativas de ação e aventura difundidas através do cinema e de histórias em quadrinhos, os segundos são retratados de forma associada à sexualidade. Esta ambivalência evidencia a influência de produtos culturais estadunidenses sobre o imaginário brasileiro e, diante da ausência de super-heróis nacionais com projeção semelhante aos estrangeiros, personagens do cinema erótico-pornográfico passaram a ocupar esse espaço simbólico, ainda que de forma ambígua e com caráter satírico.

Em outra crítica, afirmam: “o que irrita no gênero é a maneira desrespeitosa de analisar e focar o comportamento do brasileiro. Os personagens não existem humanamente. São apenas marionetes a serviço de piadinhas sem graça.”⁸⁵ Dessa forma, percebe-se que as opiniões veiculadas no *Jornal do Brasil* desconsideram que as pornochanchadas eram obras fictícias voltadas para o entretenimento e que as condutas dos personagens eram estratégias narrativas para ressaltar o humor ou o erotismo, objetivando atrair o público consumidor. Assim, verifica-se, a partir da crítica, que havia a intencionalidade de consolidar o que seria o cinema nacional, com aspectos fictícios que representassem a “realidade” de forma séria e tida como respeitável.

Para além da análise de críticas veiculadas nas fontes hemerográficas, estudar as seções de cinema dos jornais é substancial para dois pontos principais: 1. compreender o espaço que tal gênero ocupava no cotidiano da população; 2. Analisar que, ainda na década de 1970, a classificação de tal gênero ainda não estava clara para grande parte da população – algumas parcelas, alheias à nomenclatura fílmica, buscavam o erotismo nas telas de cinema como forma de fruição das suas expectativas sexuais, sem acompanhar discussões e críticas cinematográficas.

⁸⁴ BOAS maneiras. *Jornal do Brasil*. Serviço. 02 set. 1977, p. 3.

⁸⁵ PIADINHAS sem graça. *Jornal do Brasil*. 22 set. 1978, p. 2.

No primeiro ponto, percebe-se que apesar do caráter combativo, as chanchadas eróticas já ocupavam grandes parcelas da bilheteria do cinema nacional⁸⁶ – assim como os filmes de faroeste e kung fu –, enquanto no segundo ponto, é perceptível a fluidez da pornochanchada enquanto categoria analítica. No período, diversos agentes responsáveis pela exibição cinematográfica passaram a demarcar, junto às sinopses e às fichas técnicas dos filmes, se as obras eram pertencentes ou não ao gênero das pornochanchadas, como tática para atrair determinados públicos ou afastar seus opositores. Todavia, tais classificações nem sempre eram consensuais, revelando disputas em torno da definição do gênero que resultam no caráter arbitrário da classificação de obras como pornochanchadas, conforme será debatido no decorrer da pesquisa.

Essa lógica classificatória e hierarquizante, contudo, não se restringia ao debate interno, estendendo-se também à forma como o cinema brasileiro era interpretado fora do país. Para a compreensão do gênero pornochanchada enquanto categoria analítica, torna-se, portanto, relevante analisar a recepção desses filmes nos meios de comunicação estrangeiros. No jornal espanhol *El País*, o jornalista brasileiro Ignácio Brandão afirmou que: “a censura matou o *cinema novo*, o das ideias, as experimentações perigosas”⁸⁷ e “depois de um vazio, surgiu um tipo de comédia que atraiu grande público: a pornochanchada [...] quando em todo o mundo apareceu o cinema pornográfico, no Brasil houve um vazio. A censura não admitia a pornografia. Se criou então a semipornografia”.⁸⁸ A partir do texto, o autor defende a ideia da pornochanchada como resultado direto da censura, que impossibilitava a veiculação dos filmes que representassem a consumação do ato sexual. Contudo, não é possível afirmar que, sem a censura, todos os filmes teriam conteúdo explícito. A matéria ignora que, em outros países, a pornografia explícita existia de forma concomitante aos filmes de sexo implícito, sem que uma categoria fílmica anulasse a existência da outra – dinâmica também vivenciada no Brasil durante a década de 1980, a partir da flexibilização censória.

Apesar da generalização ao analisar obras brasileiras e de afirmar, de forma equivocada, que em todo o mundo o cinema pornográfico foi desenvolvido, a notícia é interessante por

⁸⁶ Algumas dissertações que analisaram a recepção das pornochanchadas em território nacional podem ser destacadas. No Piauí: ALVARENGA, Julio Eduardo Soares de Sá. *Histórias que nossos pais não contavam*: lazer teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976-1982). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina, 2020; Em Pernambuco: TRAJANO, Katharine. *"Afinal, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada"*: pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980). Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Recife, 2021.

⁸⁷ BRANDÃO, Ignácio. Samba del estanque. *El país*, Madrid, 09 nov. 1989, p. 7. Tradução nossa.

⁸⁸ BRANDÃO, Ignácio. Samba del estanque. *El país*, Madrid, 09 nov. 1989, p. 7. Tradução nossa.

demonstrar quais gêneros recebiam centralidade em representações no exterior. O *cinema novo* ocupa o centro dos discursos e das críticas positivas, retratado como área inviabilizada pela censura, que teria provocado um vazio – como se fosse o único gênero produzido a partir da década de 1960, ou como se tivesse sido totalmente “erradicado” pela ação censória. Outra representação simplista está na afirmação de que “com a liberação do pornô estrangeiro, o público deixou de ver os filmes nacionais”, por retratar os comportamentos de consumo como atitudes homogêneas, que sempre estariam propensas ao consumo do conteúdo internacional. Em consonância com tais interpretações reducionistas, o jornalista espanhol Rafael Ramos informou, por meio do jornal *La Vanguardia*:

Grande número de filmes são produzidos exclusivamente para o consumo interno e são comédias de costumes, de baixo orçamento, popularmente conhecidas como chanchadas, e que têm uma variedade mais erótica conhecida na gíria como pornochanchadas. [...] Os orçamentos de cerca de oitenta filmes que se produzem anualmente geralmente não ultrapassam um milhão de dólares, valor já considerado extraordinário.⁸⁹

Trata-se de notícia veiculada em jornal espanhol, que dá ênfase à pornochanchada como um subgênero de baixo orçamento – com exceção da obra *Gabriela*, também entendida pelo jornalista como chanchada erótica – e erroneamente retratado como produzido exclusivamente para o consumo interno. Em ambos os jornais, tais produções brasileiras foram representadas como categorias inferiores, releituras de obras humorísticas, mas com a adição do erotismo para se adaptar às demandas do público, em um contexto de censura. Contudo, vale ressaltar que estas notícias foram veiculadas durante a década de 1980, período em que a pornochanchada enquanto categoria havia expandido para além do gênero comédia – com versões eróticas de filmes de terror, ação, aventura e outros gêneros –, a adentrar também no campo do sexo explícito. Ou seja, por mais que as chanchadas eróticas tivessem passado por transformações, suas imagens no âmbito internacional preservaram as características iniciais relacionadas à comédia e erotismo.

Dessa forma, surge a necessidade de entender como o gênero erótico-pornográfico se desenvolveu na segunda metade do século XX, em uma escala global, mas afetado por dinâmicas locais. O cinema da Boca do Lixo, que nos primeiros anos de seu desenvolvimento

⁸⁹ RAMOS, Rafael. *La Vanguardia*. 21 de outubro de 1983, p. 49. Tradução nossa.

se baseava em relações informais de cumplicidade e trocas de experiência passou por profissionalização durante a década de 1970, aproveitando-se de estruturas e conhecimentos já existentes advindos de movimentos como o Cinema Marginal, mas também criando mecanismos voltados para a produção, distribuição e exibição dos filmes.

O setor de produção cinematográfica corresponde aos grupos empresariais que angariavam recursos para o financiamento de novos filmes, em troca de porcentagem do dinheiro arrecadado pela bilheteria. Também havia os diretores independentes, que produziam os filmes com recursos próprios. Segundo concepção de Paulo Thiago, produtor independente do Rio de Janeiro, as produtoras cinematográficas seriam irrelevantes para a história do cinema nacional, que sempre viveu de produtoras independentes⁹⁰ – representadas por cineastas que se envolviam em todas as etapas do tripé cinematográfico, da ideia até a distribuição. Trata-se de uma abordagem que contém generalizações e inconsistências históricas, na medida em que se consolidaram produtoras profissionais de destaque comercial, como A. P. Galante e Dacar Produções, associadas a obras cinematográficas com sucesso de bilheteria, mas a fala de Paulo Thiago corresponde à postura de profissionais insatisfeitos com as dinâmicas de valorização do cinema nacional e dos cineastas.

Sobre as distribuidoras, a revista *Cinema em Close-Up*⁹¹ afirmava que essas empresas agem como intermediárias entre o produtor e o exibidor dos filmes, a realizar serviços de programação, promoção, transporte, estocagem e manutenção das fitas, bem como indicar os circuitos e as salas adequadas aos diferentes filmes.⁹² A revista reforça a concepção existente por parte dos distribuidores de que não haveria filmes ruins, mas obras inadequadas para determinadas salas de cinema. Assim, cabia aos distribuidores encontrarem os espaços mais adequados para as obras, sendo as pornochanchadas, no período estudado, o principal produto comercializado.

Exibidores correspondem a empresas ou redes de cinema responsáveis pelos espaços em que os filmes são reproduzidos, em maior contato com o público consumidor. Dessa forma, possuem conhecimento das principais demandas e filmes de sucesso. Durante as décadas de 1970 e 1980, pressionavam produtores e distribuidores por obras que se encaixassem nos perfis

⁹⁰ Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 09.

⁹¹ Com o objetivo de constituir-se enquanto veículo em defesa do cinema nacional e manual de introdução à arte cinematográfica, a revista *Cinema em Close-Up* redigia publicações que explicavam elementos como etapas da produção filmica, perfis de profissionais do cinema e suas adversidades, além de informar sobre os mecanismos de produção, distribuição e exibição.

⁹² Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 1, 1975, p. 31.

do público, em um contexto de crescente exigência de conteúdo erótico-pornográfico nas salas de cinema. Eram relações desiguais e em dinâmicas de poder mutáveis que configuraram o cinema brasileiro, intensificadas na medida em que na Boca do Lixo era comum a comercialização de cotas dos filmes aos exibidores que, desta forma, tinham maior influência nas temáticas que seriam exibidas.

Em muitas cidades do Brasil, hierarquizaram os estabelecimentos de reprodução fílmica: aqueles que exibiam filmes eróticos ou pornográficos eram considerados inferiores e voltados para as camadas socioeconômicas mais baixas, enquanto os que exibiam os chamados “filmes de arte”, pertencentes aos grandes festivais e premiações, tendiam a ser vistos como superiores. Na cidade de Teresina (PI), por exemplo, o *Cine Rex* era popularmente visto como estabelecimento de qualidade inferior ao *Cine Royal*, por conta das obras de teor erótico e violento que eram exibidas. Contudo, pesquisas qualitativas e quantitativas com base nas películas que eram reproduzidas em ambos os espaços entre 1976 e 1982 demonstraram que as duas empresas possuíam obras com temáticas similares e se constituíam principalmente enquanto locais de diversão para adultos, por exibirem majoritariamente filmes para maiores de 18 anos.⁹³ Além disso, muitas fitas que foram exibidas no *Cine Rex* também foram reproduzidas no *Cine Royal*.

Segundo André Malverdes, o parque exibidor brasileiro durante o período estudado havia sido encurralado pelas políticas de proteção do produto nacional – lei de obrigatoriedade para exibição de filmes brasileiros – e monopólio das distribuições estrangeiras⁹⁴, que lançavam de estratégias para adentrar e dominar o mercado brasileiro. Para melhor compreensão das disputas cinematográficas do período, torna-se necessário a análise de decretos, resoluções e legislações que pautavam a produção e circulação de obras fílmicas, para além do recorte temporal escolhido na presente pesquisa.

A partir do Decreto nº 20.493 de 1946 foi estabelecido que “os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais⁹⁵ de entrecho e de longa metragem, declarados de boa qualidade pelo S.C.D.P. do Departamento Federal de Segurança Pública”.⁹⁶

⁹³ ALVARENGA, 2020.

⁹⁴ MALVERDES, 2008.

⁹⁵ O decreto também previa que não seria computada a repetição de filmes já exibidos no mesmo cinema, para efeitos de cumprimento do regulamento.

⁹⁶ *DECRETO nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

Por entrecho, se compreende obra de desenvolvimento complexo, com variada sequência de eventos que compõem a narrativa. Além disso, conforme o Art. 24, a legislação exigia o certificado de boa qualidade emitido pelo SCDP para filmes com metragem superior a mil metros. Dessa forma, se percebe que foi instituída como obrigação do Estado fornecer subsídios para que o produto nacional pudesse concorrer com o estrangeiro, a partir de cotas de exibição e controle de qualidade.

A cota de exibição dos filmes nacionais foi ampliada a partir de 1951, no governo de Getúlio Vargas, por meio do Decreto 30.179 de 1951. Nele, “todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem, na proporção mínima de um nacional por oito estrangeiros”.⁹⁷ Além disso, seria contada como exibição de filme estrangeiro novo a apresentação repetida do filme estrangeiro além do seu período habitual, com o objetivo de valorizar as produções nacionais.

Posteriormente, a cota de exibição dos filmes nacionais é novamente ampliada, através do Decreto nº 47.466, de 1959. Assim, todos os cinemas existentes no país ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem durante, pelo menos, quarenta e dois dias por ano. Neste caso, especificavam que cada quadrimestre deveria corresponder a 14 dias de exibição das obras nacionais, e, neste total, dois sábados e dois domingos.⁹⁸ Também previam que a exibição dos filmes brasileiros seria correspondente ao prazo mínimo de permanência normal dos estrangeiros. Dessa maneira, tornava-se obrigatória a exibição de filmes brasileiros ao longo de todo o ano, inclusive aos finais de semana – dias em que as pessoas tendiam ter mais liberdade em relação às atividades laborais e/ou estudantis, o que resultava em maior frequência às atividades de lazer.

Com o Decreto nº 52.745, de 24 de outubro de 1963, ficou determinado que “todos os cinemas existentes no País ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem durante, pelo menos cinquenta e seis dias por ano”,⁹⁹ o que incluía, obrigatoriamente, o mínimo de quatorze dias por quadrimestre e, nesse total, dois sábados e dois domingos. Posteriormente,

⁹⁷ *DECRETO nº 30.179, de 19 de novembro de 1951.* Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30179-19-novembro-1951-340667-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

⁹⁸ *DECRETO nº 47.466, de 22 de dezembro de 1959.* Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-47466-22-dezembro-1959-386898-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

⁹⁹ *DECRETO nº 52.745, de 24 de outubro de 1963.* Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52745-24-outubro-1963-392746-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em jan. 2026.

a Resolução nº 69 do Instituto Nacional de Cinema (INC) estabeleceu, em 1971, que a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais seria de 84 dias por ano. O apogeu das políticas protecionistas ocorreu em 1980, com a determinação de 140 dias anuais, através da Resolução nº 62 da CONCINE.¹⁰⁰ Com a promulgação desta legislação protecionista em relação ao cinema brasileiro, em diferentes décadas do século XX, os filmes erótico-pornográficos nacionais das décadas de 1970 e 1980 foram beneficiados, ao disporem de maiores condições de disputa no mercado e de coexistência com os filmes internacionais.

Em contrapartida à legislação que assegurava exibição dos filmes brasileiros em cinemas nacionais, as distribuidoras estrangeiras, sobretudo estadunidenses, sujeitavam a comercialização de fitas com grande demanda popular, como *Tubarão* ou *Exorcista*, à veiculação de outros filmes com menor impacto. Ou seja, vendiam lotes constituídos por obras famosas e películas desconhecidas, mas que contribuíam para o acesso e controle do mercado nacional por parte de países como Estados Unidos. Esse contexto assimetrias no circuito exibidor e disputas entre produtores nacionais e estrangeiros pelo mercado interno contribuiu nas hierarquias do cinema, ao afetar a circulação das produções nacionais.

Neste cenário, além de ocupar as camadas mais baixas de hierarquia do cinema nacional, a pornochanchada também foi utilizada como instrumento de disputas políticas relacionadas à Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada durante a Ditadura Militar. Em artigo de opinião publicado pelo *Jornal do Brasil* (RJ), questionam a Embrafilme, por financiar uma pornochanchada que, posteriormente, foi proibida pela censura policial.¹⁰¹ A atuação do Estado, desta forma, é denunciada como contraditória, por financiar produtos culturais que também seriam censurados. Contudo, é importante ressaltar o caráter evasivo da notícia, por não identificar a suposta pornochanchada, mas utilizá-la para desacreditar a Embrafilme.

No ano seguinte, o cineasta Celso Amorim, enquanto diretor da Embrafilme, afirmou que desconhecia alguma pornochanchada que tivesse sido financiada pela Embrafilme, e reiterou sua postura combativa ao gênero.¹⁰² O diretor buscava levar outros gêneros cinematográficos ao “povo”, bem como uma fórmula para o cinema brasileiro: não poderia dispensar a proteção do Estado, mas ao mesmo tempo não poderia assumir uma postura paternalista, em que o Estado interferisse no processo de criação.

¹⁰⁰ MALVERDES, 2008.

¹⁰¹ PRADO, Isamel do. Censura e criatividade. *Jornal do Brasil*. 26 ago. 1978, p. 11.

¹⁰² AMORIM, Celso. “Pornochanchadas”. *Jornal do Brasil*. 11 abr. 1979, p. 8.

Apesar da postura de Celso Amorim em benefício de gêneros que não envolvessem a pornochanchada, ela continuava sendo utilizada como ferramenta para ataque à Embrafilme. O fato de cineastas submeterem suas obras com temática erótica para análise e possibilidade de financiamento estatal já era noticiado como forma de criticar a empresa¹⁰³, por mais que esses filmes não fossem aprovados. Celso Amorim ainda afirma que a Embrafilme nunca teria censura, tendo em vista que no caso da pornochanchada a censura seria do público, enquanto a empresa atuaria para elevar o nível cultural do cinema para a população.¹⁰⁴

O pensamento do diretor, enquanto porta-voz da Embrafilme, apresenta uma batalha discursiva em relação ao cinema brasileiro. Nota-se que a empresa era vista como um instrumento que poderia corroborar para a determinação do “nível cultural” consumido pelos brasileiros, ou seja, de quais conteúdos seriam dignos e de qualidade. Celso Amorim ainda fala em nome do público, em combate às pornochanchadas, apesar do sucesso que elas ainda fariam no período. Dessa forma, percebe-se uma tentativa de determinar qual seria o cinema dos “outros”, em combate aos filmes voltados para a consumação sexual.

A oposição entre pornochanchadas da Boca do Lixo e a Embrafilme é acentuada pelo historiador Nuno Abreu, com base em entrevistas com os cineastas que atuaram na região.¹⁰⁵ David Cardoso também reforça tais afirmativas, ao dizer que nunca fez questão de financiamentos da Embrafilme ou lei Rouanet¹⁰⁶ – criada em 1991 –, referindo-se aos financiamentos estatais, mas em seus filmes é possível perceber nos créditos parcerias de instâncias públicas e privadas, que corroboraram para o financiamento da filmagem e circulação das obras. Há patrocínios do Governo de Mato Grosso, Secretaria da Indústria e Comércio do Mato Grosso, Departamento de Turismo do Mato Grosso, Prefeituras de Campo Grande, Cuiabá e Ponta Porã, entre outras instituições, beneficiadas com as filmagens em suas regiões.

Percebe-se que apesar dos discursos que buscavam distanciar os filmes eróticos dos financiamentos estatais eram estratégias comuns durante as décadas de 1970 e 1980, mas a dissociação com a Embrafilme não significa que os filmes considerados pornochanchadas deixaram de receber recursos públicos. Contudo, a representação do erotismo/sexualidade, utilização de humor visto como esdrúxulo por parcelas populacionais e apresentação de

¹⁰³ AS preferências da Censura. *Jornal do Brasil*. 27 jul. 1977, p. 3 (caderno B).

¹⁰⁴ ALENCAR, Miriam. O novo... *Jornal do Brasil*. 20 abr. 1979, p. 7 (caderno B).

¹⁰⁵ ABREU, 2015.

¹⁰⁶ CARDOSO, David. *Entrevista concedida a Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga*, no dia 22 de agosto de 2023.

identidades brasileiras que setores conservadores buscavam combater contribuiu não apenas para a desqualificação das películas, mas para a negação de relações com financiamentos do governo, por mínimo que fosse. Em contrapartida, outros críticos de cinema evidenciavam tais patrocínios, como forma de ataque ao governo ou às pornochanchadas.

Quanto ao combate das pornochanchadas, o presidente da Embrafilme Celso Amorim reiterava a origem externa do cinema erótico, ao dizer que parecia um “mal” nosso, mas é uma ideia importada.¹⁰⁷ Neste contexto, ele afirma que a empresa coproduz algumas obras deste gênero e esporadicamente financia tais filmes, pois não pode ignorar o mercado, mas não estimula esse tipo de obras. É interessante ressaltar que a fala de Celso Amorim ocorreu pouco mais de um mês em relação às notícias em que ele buscava dissociar sua imagem e da Embrafilme em relação às pornochanchadas. Porém, a discussão precisa abranger aspectos de oferta e demanda a respeito de consumo do cinema nacional. Sobre essa temática, uma fala de Alcino Teixeira – presidente do Conselho Nacional de Cinema – é substancial:

Está bem, a gente sabe que a pornochanchada auxilia o cumprimento da obrigatoriedade dos 112 dias para o filme nacional – alguns produtores não se cansam de afirmar que se não fosse esse tipo de chanchada, jamais cumpriríamos a lei – e põe em funcionamento uma indústria insipiente. Mas será preciso baixar tanto? Até quando? O elemento erótico anda muito maltratado e barato. Saio revoltado do cinema [...], mas o produtor sabe que a arrecadação do seu filmezinho, que nada acrescenta ao cinema nacional, será enorme. Acontece que nossas leis ainda estão dando prêmios a esses filmes, de acordo com o percentual de bilheteria.¹⁰⁸

Nesta notícia de jornal, Alcino Teixeira ressalta que o interesse pela pornochanchada ocorre a partir de uma rede de interconexão. Os produtores justificavam as obras com base na expectativa do distribuidor, que busca a preferência do exibidor, que por sua vez está em tentativas de agradar ao público. Tal retorno financeiro, beneficiado por leis de proteção ao cinema nacional, era visto pelo presidente do CNC como “prêmio” a filmes que nada acrescentavam ao cinema brasileiro. Contudo, é importante ressaltar que esta visão desconsiderava as demandas cinematográficas de camadas populacionais interessadas em consumir o cinema erótico-pornográfico.

¹⁰⁷ EMBRAFILME condena censura. *Jornal do Brasil*. 31 mai. 1979, p. 08.

¹⁰⁸ A PORNO(grafia e sua discussão dentro da velha) chanchada. *Jornal do Brasil*. 22 mai. 1976, p. 04 (caderno B).

Em discussões sobre a recepção do Cinema Novo – considerado gênero de maior aceitabilidade, em festivais de cinema e outras críticas cinematográficas especializadas – o historiador Frederico Lima corrobora para a reflexão de que para parte dos cinemanovistas não buscavam alcançar grandes audiências, mas as parcelas de espectadores vinculados aos meios tidos como intelectuais.¹⁰⁹ Contudo, as temáticas representadas não eram amplamente consumidas pelas parcelas populacionais menos abastadas, apesar de serem representados em obras do Cinema Novo. Em consonância com tais ideias, a revista *Cinema em Close-Up* veiculou um artigo de opinião que enfoca nas relações entre cinemanovistas, pornochanchadas e público consumidor. Segundo o corpo editorial, o “Cinema Novo espantou a minoria de espectadores que tentavam assistir uma fita brasileira”¹¹⁰ e, segundo posições normalmente publicadas neste meio de comunicação, era necessário atrair o público consumidor às salas de projeção, para depois direcioná-lo às obras mais complexas, supostamente com maior rigor artístico e intelectual.

Em meio às transformações sociais que conduziam para maior liberalização dos costumes, em que a pornochanchada se constitui como um dos indicadores, surgiam embates acerca da viabilidade e legitimidade cultural do cinema erótico. Essas disputas em torno do público e da moralidade dialogavam com debates mais amplos veiculados pela imprensa, sobretudo acerca das transformações dos costumes e da sexualidade no período. Ao final da década de 1960, jornalistas brasileiros noticiavam sobre uma suposta revolução sexual. No contexto, retratavam como um movimento estrangeiro, com impacto na Suécia, Estados Unidos e outras regiões. Os mais alarmantes anunciavam os perigos da liberalização dos costumes e práticas sexuais, que poderiam desvirtuar as famílias e, especialmente, os jovens brasileiros. Outros jornalistas descredibilizavam a revolução sexual, a afirmar que ela só ocorria em cidades grandes e/ou bairros/classes sociais específicas, sem grandes perigos ao Brasil.

A revolução sexual do século XX, de maior impacto na liberalização de costumes do que movimentações relacionadas ao Iluminismo e Revolução Industrial (entre os séculos XVII e XIX), foi impulsionada graças ao advento e popularização do uso da pílula anticoncepcional e utilização de preservativos. Dessa forma, a prática sexual foi desvinculada da reprodução, o que resultou em maior liberdade para as mulheres. Esse contexto de intensas mudanças sociais

¹⁰⁹ LIMA, 2015.

¹¹⁰ Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 17.

e culturais já era percebido na década de 1960, conforme apresentado pelo historiador Edwar Castelo Branco:

A década de sessenta, portanto, colocaria em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando os gostos, padronizando os desejos [...]. Este fato, obviamente, como tudo aquilo que altera os fluxos do cotidiano humano, não deixou de causar conflito, dor e muita confusão. A mundialização impactaria sobre muitos setores da arte brasileira no sentido de criar um sentimento reativo ao exterior e a seus símbolos. [...] É ainda marcante, do ponto de vista do cotidiano brasileiro nos anos sessenta, o fato de que várias cidades brasileiras, quase subitamente, se descobririam como espaços habitados por indivíduos que experimentariam, no mesmo ambiente público e ao mesmo tempo, modos de vida bastante diferentes. E neste cenário as diferenças de indivíduos ou de partes da população tenderiam a se espetacularizar, tornando-se entretenimento aos olhos de outros indivíduos ou grupos. Em razão disso é possível observar um crescente e deliberado estranhamento entre os habitantes das cidades.¹¹¹

No trecho acima, depreende-se que a conexão entre diferentes regiões do mundo – possibilitada pela melhoria nas redes de comunicação, como televisão, cinema, rádio, entre outras modalidades – intensificou mudanças nas subjetividades, especialmente de indivíduos que moravam nas cidades, espaços com maior acesso às tecnologias comunicativas. Especialmente nas grandes capitais, pode-se presenciar a internacionalização da economia, política e fluxos culturais, com a desintegração de sistemas filosóficos tradicionais, na medida que os sujeitos lidavam com fluidas e diversas formas de ser e estar na sociedade.

Um dos resultados dessas mudanças, que se intensificaram no decorrer da segunda metade do século XX, foi a maior liberdade sexual, especialmente em grandes núcleos urbanos, com práticas que eram favorecidas graças ao possível anonimato no contexto de massas populacionais. Além de ser mais difícil fiscalizar e censurar práticas nos aglomerados urbanos marcados pela densidade demográfica, há maiores possibilidades de consumo e lazer voltados para o âmbito sexual.

Na região da Boca do Lixo, o principal corpo produtivo de pornochanchadas era formado por homens de diferentes classes socioeconômicas, em variadas funções artísticas –

¹¹¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Caminhando contra o vento: História, Cotidiano e Arte no Brasil dos anos sessenta*. Disponível em: <https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=66>. Acesso em jul. 2022.

montadores, fotógrafos, diretores, produtores, entre outros.¹¹² De acordo com as fontes hemerográficas consultadas, o trabalho realizado pelas mulheres enquanto atrizes possuía alta rotatividade. Para a grande maioria das mulheres que atuaram como atrizes nas pornochanchadas, o aprendizado na área da atuação ocorreu a partir de vivências nas gravações dos filmes, do mesmo modo que os diretores/produtores da primeira geração da Boca do Lixo aprenderam o ofício a partir da experimentação e trocas com os pares.

A ofício da atuação apresentava-se como uma atividade de difícil manutenção para homens e mulheres, que tinham a incerteza da próxima oferta de trabalho como um dos aspectos negativos desta área, que resultaria em salários variáveis e incertos. Esta realidade foi percebida no caso da atriz Rose Ribeiro, que desistiu do ofício após atuar em obras como *Ladrão de Galinhas* (1975) e *Terra Quente* (1976). Na ocasião, Rose Ribeiro compareceu ao escritório da Revista Cinema em Close-Up, em que fez um ensaio erótico, e concedeu entrevista a explicar os motivos da desistência. Na matéria, a revista informou:

Depois que passou a emoção de se ver pela primeira vez na tela, a moça tem que “botar os pés no chão” e voltar à realidade, que nem sempre é feliz; já não tem mais o parco dinheiro do cachê de principiante, e vai começar aquela longa espera para fazer o segundo trabalho e, evidentemente, ter novo salário. Salário esse que ainda não chega a ser compensador, pois a atriz está ainda enquadrada na categoria de “principiante”. Aí aparece a outra face da moeda: o segundo, o terceiro, e os demais filmes, terão que vir não mais para atender a vaidade própria do elemento, mas também, e principalmente, para atender às necessidades de sobrevivência.¹¹³

Neste contexto, a necessidade de exibição da nudez é verificada como um fator atenuante para as dificuldades vivenciadas pelas atrizes no mercado de trabalho cinematográfico. Os produtores utilizavam representações eróticas femininas como forma de atrair o público consumidor, e as profissionais da área precisavam ser consideradas atraentes e desinibidas, para que conseguissem os segundos, terceiros e quartos papéis no cinema, em uma

¹¹² Um contraponto a tal perspectiva é apresentado pelo historiador Romulo Gomes no que diz respeito ao trabalho da cineasta Teresa Trautman, que atuou na Boca do Lixo e dirigiu obras como *Fantasticon, os Deuses do Sexo* (1970) e *Os Homens que Eu Tive* (1973). Contudo, cabe ressaltar que a participação feminina no processo de roteirização, direção e montagem não era habitual na região, durante o período. GOMES, 2023.

¹¹³ *Revista Cinema em Close-Up*. Almanaque Cinema. Ano II, nº 09, 1976, p. 69.

dinâmica em que contava bastante a indicação dos cineastas que já haviam trabalhado com as atrizes, bem como projeção que elas recebiam nos projetos anteriores.

A alta rotatividade era uma constante para as mulheres, que em muitos casos eram selecionadas sem a necessidade de experiência comprovada enquanto atrizes, nos trabalhos anteriores, ao passo que para os produtores das pornochanchadas mais importava uma atriz de acordo com os padrões de beleza da época, que aceitasse gravar cenas eróticas, despida, do que com grande experiência na atuação. Com o passar dos anos e dos trabalhos efetuados, algumas atrizes se profissionalizaram e conquistaram maior interesse do público, sendo algumas delas Helena Ramos, Aldine Muller e Sônia Braga – as duas primeiras que atuaram para filmes da Dacar Produções, enquanto Sônia Braga trabalhou em obras de outras produtoras.

A atriz Sônia Braga atuou em obras de sucesso como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e *A Dama da Lotação* (1978), baseados nas obras literárias de Jorge Amado e Nelson Rodrigues, respectivamente. As adaptações cinematográficas tiveram alto orçamento e retorno financeiro, bem como boa realização técnica, conforme a crítica especializada. Dessa forma, boa parte do público desvinculou tais trabalhos das depreciações relativas ao gênero pornochanchada. Contudo, segundo críticos de cinema, filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* absorveram e sofisticaram os elementos das chanchadas eróticas¹¹⁴, como forma de intensificar a comunicação popular e angariar fundos.

As atrizes citadas anteriormente foram alçadas à condição de estrelas, a formular um *star system*, com grande retorno publicitário e possibilidade de maiores exigências durante a gravação dos filmes em que atuavam. O filósofo e sociólogo Edgar Morin afirma que o *star system* é uma instituição própria ao grande capitalismo, com características internas idênticas ao capitalismo industrial, comercial e financeiro, com capacidade de “fabricar” as estrelas e lançá-las ao mercado de massa: “uma autêntica produção em série absorve belas moças descobertas pelo *talent scout*, racionaliza, uniformiza, seleciona, se descarta das peças defeituosas [...] isto é, faz estrelas. O produto manufaturado é submetido aos últimos ensaios, filmado e lançado”.¹¹⁵

¹¹⁴ PONTO de vista. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 15, p. 03.

¹¹⁵ MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Um grande aparato publicitário acompanhou as estrelas¹¹⁶ da Boca do Lixo, como pôsteres, revistas, programas de televisão, livretos e outras mídias, além dos filmes propriamente ditos. Entre as centenas de atrizes que atuavam nas pornochanchadas, algumas foram selecionadas e fabricadas enquanto estrelas, que teriam destaque não apenas por seus padrões estéticos, mas qualidade da atuação e alcance no mercado publicitário. A revista *Cinema em Close-Up* afirmou que a atriz Helena Ramos, por exemplo, era convidada para trabalhar em filmes não apenas por sua forma física: “é claro que [...] se não fosse uma boa atriz, nunca iria vencer [...] como está vencendo, só pela força de seus seios firmes e rotundos, pelos seus quadris bem-feitos [...]”.¹¹⁷ Por mais que retratassem seus talentos cênicos – tentativa esta que permeia toda a matéria –, o trecho específico dá maior ênfase aos atributos físicos de Ramos.

Os corpos femininos e as formas que estes seriam apresentados em tela eram vistos, por muitos produtores e diretores da Boca do Lixo, como os elementos mais importantes na construção de uma obra cinematográfica erótica. David Cardoso confirmou a necessidade de rostos atraentes no cinema e optou por contratar mulheres vencedoras de concursos de beleza: “a ‘miss’ já tem meio caminho andado. Normalmente ela é inteligente, assimila facilmente as coisas, e para torná-la uma atriz é a coisa mais fácil do mundo”.¹¹⁸

Dessa forma, os padrões estéticos e a disponibilidade em praticar nudez – parcial ou total – eram os principais pré-requisitos para as atrizes de pornochanchadas, que poderiam ter grandes projeções. Quando questionadas sobre a necessidade do desnudamento nas gravações dos filmes, as atrizes, de grande renome ou não, teciam múltiplos comentários. Sonia Saeg, que até o momento da entrevista já havia trabalhado com nudez parcial, afirmava que “pretende não posar nua”, já que, segundo ela, “[...] a mulher ficar nua [...] é uma forma de encobrir a falta de talento”¹¹⁹, enquanto os diretores, ao valorizarem aspectos físicos, costumavam pôr o talento para segundo plano.

¹¹⁶ O conceito de estrelas desenvolvido por Edgar Morin é limitado e excludente, pautado principalmente nos circuitos midiáticos dos Estados Unidos e Europa, onde há poderosos recursos econômicos e as atrizes, com corpos e rostos tidos como adoráveis, são glorificadas e cultuadas por seus personagens na mesma medida que os glorificam. Apesar da pornochanchada não corresponder às mesmas bilheterias destes filmes internacionais, optou-se por usar o conceito de estrelas e *star system*, pela popularidade das atrizes e desenvolvimento de uma produção filmica com caráter industrial, de grande popularidade.

¹¹⁷ Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 24.

¹¹⁸ Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 36.

¹¹⁹ SAEG, Sonia. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 26.

A atriz Cristina Amaral também já havia aderido à nudez parcial, mas acreditava que não precisaria mais tirar a roupa: “quando se tem condições de ‘dar o recado’ só com expressões e movimentos, a necessidade de mostrar o corpo fica para segundo plano”¹²⁰. Além disso, ela afirmou não desejar saturar os espectadores, para que eles não “decorassem” o seu corpo, sem “nada mais para ver”. A entrevista de Amaral é substancial para a compreensão de dinâmicas cinematográficas do período, já que, segundo a revista, a atriz desejava manter a imagem de “menininha pura, ingênua”, mas que aquilo não seria possível no momento.

Em contrapartida, a atriz Silvana Lopes afirmou que nunca tirou totalmente a roupa em cinema, mas que o faria, já que, para ela, era uma exigência de mercado.¹²¹ A naturalidade da nudez foi vista pela entrevistada como característica das artes cênicas no período, mas ela acreditava que a “fase em que o nu aparecia só por aparecer já está se acabando. Os diretores da nova safra que estão aparecendo aí já estão em outra”.¹²² É possível perceber, desta forma, o caráter momentâneo que atribuíam à pornochanchada e outras obras eróticas do período. Sulla Sales, por sua vez, afirmou ser contra as pornochanchadas, mas que há filmes deste gênero em sua carreira, tendo em vista que quer fazer cinema e o que prevalece, durante a década de 1970, é este tipo de filme. Contudo, para a atriz, as chanchadas eróticas também estavam se conduzindo para um fim, em que as próximas fases do cinema nacional seriam mais maduras e mais sérias.¹²³ Percebe-se, assim, a visão reducionista de que o cinema brasileiro se constituiria de forma linear.

No contexto de profissionalização das atrizes, muitas desejavam migrar para outros ramos artísticos, que não fossem relacionados ao cinema erótico. Contudo, a partir dos textos disponibilizados pela revista *Cinema em Close-Up*, havia uma grande demanda pela produção, circulação e consumo de obras eróticas, o que normalmente correspondia a bom retorno financeiro às atrizes. Tratada como demanda de mercado, a nudez era acentuada nos filmes e nos materiais publicitários relacionados ao cinema.

A própria composição editorial da revista apresentava atrizes em fotografias de nudez parcial, na capa ou nos textos, mesmo em matérias que não dissessem respeito ao cinema erótico. A forma que o nudismo era apresentado também gerava debates, a constituir-se como elemento essencial para a classificação das obras cinematográficas enquanto pornochanchadas

¹²⁰ AMARAL, Cristina. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 29.

¹²¹ LOPES, Silvana. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 07.

¹²² LOPES, Silvana, 1976.

¹²³ *Revista Cinema em Close-Up*, nº 10, 1976, p. 55.

ou não. A obra *O Dia das Profissionais* foi classificada como “um policial autêntico, com muita ação [...], cenas eróticas inteligentes”.¹²⁴ Tal característica corrobora para a confirmação da tese de que o erotismo e nudez ganharam notório espaço, a expandir os limites da pornochanchada e contribuir para a retrospeção e reconfiguração de outros gêneros cinematográficos.

Era habitual nos jornais do período, que as mais renomadas fossem descritas como “rainha da pornochanchada”, em uma batalha discursiva que também figurava entre os atores – mesmo que em menor medida. Em contrapartida, tais mecanismos excluía grandes quantidades dos atores e atrizes, que por variados motivos (desacordo com os padrões estéticos da época, recusa em gravação das cenas com nudez e/ou erotismo, desentendimentos com diretores ou produtores, decisão por outras carreiras, entre outras questões) não eram considerados grandes estrelas das pornochanchadas.

Ao final da década de 1970, a atriz Helena Ramos deu entrevista ao *Jornal do Brasil* no contexto de divulgação do filme *Mulher, Mulher* (1979)¹²⁵, sobre uma mulher casada que não está satisfeita sexualmente dentro das relações matrimoniais, e por conta disso é retratada em busca de vazão para a liberdade sexual, em cenas de masturbação, lesbianismo e insinuação sexual com um cavalo – aspecto explorados posteriormente na pesquisa. Na ocasião, a entrevista consolida o seu espaço enquanto atriz de sucesso, na medida que ressaltava que aos 24 anos de idade ela já havia trabalhado em 26 filmes, principalmente com temática sexual.

Sua entrevista apresenta aspectos relevantes para a presente pesquisa, conforme Helena Ramos defende o cinema nacional e a liberdade sexual, especialmente feminina. Entretanto, a atriz também reflete sobre o papel da mulher no cinema erótico nacional, ao afirmar: “sei que sou um objeto de consumo e que um dia tudo isso terminará quando acabar minha beleza e eu envelhecer”¹²⁶. Dessa forma, analisa-se que a rotatividade de trabalhos na atuação era maior para as mulheres do que para os homens, na medida em que o principal atributo exibido a elas era a conformidade com os ideais de beleza e juventude da época.

No contexto, Helena Ramos recebeu a alcunha de “rainha do pornô”, na mesma entrevista em que critica a atribuição do termo pornochanchada a todos os filmes que são formados por cenas de nudez. Dessa forma, a atriz reivindica uma maior liberdade erótica e, possivelmente, sexual ao cinema nacional, sem a estigmatização associada à pornochanchada.

¹²⁴ O dia das profissionais. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 22.

¹²⁵ HELENA Ramos. *Jornal do Brasil*. 26 out. 1979, p. 5 (caderno B).

¹²⁶ HELENA Ramos. *Jornal do Brasil*. 26 out. 1979, p. 5 (caderno B).

Aldine Muller também é chamada de “rainha da pornochanchada”, o que não nega: “não renego [a pornochanchada], mas quero ser uma atriz para qualquer tipo de trabalho, se continuasse apenas na pornô, seria como ter um tempo xis de atriz, não quero continuar como a rainha da pornochanchada”.¹²⁷

A partir das duas entrevistas citadas anteriormente, percebe-se uma batalha discursiva em que se objetivava, de forma consciente ou não, elaborar o protagonismo de determinada atriz enquanto “rainha” da pornochanchada. Contudo, ambas as atrizes buscaram ampliar o escopo de atuação, especialmente na década de 1980, sem necessariamente reivindicar o título para si mesmas. Ao contrário de Ramos e Muller, atrizes menores disputavam espaço de atuação no cinema e na televisão, sem grande retorno.

Em crônica divulgada na revista *Cinema em Close-Up*, apresentam o cotidiano de figurantes do cinema, com ênfase nas atrizes que não conquistavam grande espaço, como Nely, uma personagem aparentemente fictícia, que: “na flor dos dezoito anos [...] vê seu talento como alimento da vontade de vencer, não nos quadris. Não é bonita, não tem um corpo espetacular, não tem altura”¹²⁸. Tal situação pode ser comparada com a realidade, conforme o suposto talento não seria suficiente para um destaque no cinema brasileiro, que na época estava marcando pelo latente erotismo.

O erotismo era visto, por grande parte das atrizes, como uma exigência da indústria. Quando questionadas, afirmavam que não vinham problema. A atriz Lameri Faria afirmou “nunca tinha ficado inteiramente nua. Mas, eu estava disposta [...]. Por força do mercado, ‘não tirar a roupa’ não dá mais. E como eu já tinha decidido que agora o negócio era ser atriz, ataquei com tudo”.¹²⁹ A partir desta fala, se analisa que a nudez era vista por parcelas de membros da indústria cinematográfica como elemento intrínseco à atuação, especialmente às mulheres vinculadas à Boca do Lixo e ao cinema que se convencionou chamar de pornochanchada.

Os textos publicados na revista *Cinema em Close-Up* demonstram que o foco de exploração do erotismo residia principalmente nos corpos femininos: as capas e maiorias das imagens da revista apresentavam nudez parcial feminina e as matérias que focavam nas atrizes dedicavam boa parte do material às descrições de seus atributos físicos, enquanto os homens retratados no periódico tinham maior espaço para a exposição de suas concepções de mundo e

¹²⁷ ALDINE Muller. *Correio Braziliense*. 02 set. 1981, p. 18.

¹²⁸ Revista *Cinema em Close-Up*, nº 04, p. 44.

¹²⁹ Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 49.

de cinema. Em contrapartida, David Cardoso era apresentado como galã, em insinuações eróticas, mas também divulgando seu trabalho como ator, produtor e diretor.

2.2 Os corpos em evidência: dos cartazes às telas

As pornochanchadas ganharam projeção nacional e internacional a partir da exploração de corpos desnudos, geralmente envolvidos em atividades sexuais ou práticas que insinuassem a sexualidade. Era um modelo lucrativo, que focava principalmente na nudez feminina, e, em muitos casos, com respaldo da Censura Federal, órgão que chegou a conferir maior flexibilidade na representação de mulheres nuas: no caso de *Anjo Loiro* (1973), a interdição se deu mais por conta de Nuno Leal Maia desnudo do que pela atriz Vera Fischer.¹³⁰ Nesta conjuntura, os filmes da Dacar Produções apresentaram um contraponto, em que havia intensa exploração da nudez masculina, especialmente através do ator David Cardoso, que também é representado como galã e, possivelmente, objeto de desejo do público consumidor dos filmes.

O corpo é uma forma em que o ser humano entra em contato e lida com o mundo e, na mesma medida em que está sujeito às normas, padrões estéticos e comportamentos sociais, contribui na construção de novas subjetividades. Dessa maneira, a autoimagem corporal compreende uma mistura das autopercepções relacionadas ao corpo e aos objetos dos outros¹³¹, como pessoas que ocupam espaços próximos, celebridades em revistas, no cinema, em eventos. Ao passo em que esta percepção corporal é construída coletivamente, também é influenciada por padrões estéticos e comportamentais que variam de acordo com a época: se, durante o século XVI, o olhar sobre a beleza, influenciado por preceitos europeus, era orientado por um código de moralidade que distinguia as esferas circunscritas do corpo entre o descoberto e o escondido, dando mais atenção aos rostos, bustos e mãos¹³², em meados do século XX o corpo idealizado ganhou destaque, desnudou-se, bronzeou-se, revestiu-se de musculatura – apesar de se manter longilíneo – e repercutiu através da mídia. Homens e mulheres participaram de atividades laborais ou de lazer ao ar livre, com roupas que perderam camadas, ficaram mais

¹³⁰ STERNHEIM, 2005, p. 34.

¹³¹ CUNHA, Maria João. *Corpo e imagem na sociedade de consumo*. Lisboa: Clássica Editora, 2014.

¹³² VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*; tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 25. Neste trecho, Georges Vigarello refere-se à beleza social e aos costumes de camadas populacionais submetidas a códigos de moralidade. Contudo, no período abordado, a arte renascentista valorizava a nudez como forma de celebrar o ideal clássico de beleza, inspirado em aspectos culturais greco-romanos.

leves e curtas; os costumes, sobretudo a partir da década de 1960, foram influenciados pela temática do amor livre, revolução sexual e contracultura, que possibilitaram novas formas de lidar com o corpo.

Apesar da distinção e da hierarquização europeias entre rosto e corpo ter influenciado preceitos morais do Brasil, é importante ressaltar que o território foi marcado, desde a sua constituição, por múltiplas formas de lidar com o corpo: os povos autóctones que tiveram suas terras invadidas a partir do século XV formavam grupos heterogêneos com variadas formas de ornamentação, como pinturas corporais e escarificações, que constituíam códigos culturais não necessariamente compreendidos como nudez. Contudo, o olhar do colonizador em relação aos corpos indígenas atribuiu a noção de “nu” e de “corpo erotizado”, em contraposição às roupas utilizadas pelos europeus. Nos séculos posteriores, produções culturais da literatura, música e teatro reforçaram discursos sobre a “nudez” dos povos nativos, de forma a demonstrar a evidência dada ao corpo, no Brasil, antes do século XX.

Além da maior atenção dada ao corpo durante o século XX, Georges Vigarello afirma, ao estudar sobre a história da beleza do Renascimento à contemporaneidade, que a primeira beleza moderna se definiu no feminino, conforme combinava, inevitavelmente, fraqueza e perfeição, enquanto o homem deveria ser marcado pela força, como um indivíduo que precisava impressionar e dominar mais do que seduzir.¹³³ Apesar destas distinções que definiam a força como um atributo masculino e a beleza como feminina apresentarem permanências percebidas em momentos posteriores à Idade Moderna, é possível analisar que, em meados do século XX, a sociedade ocidental passou por mudanças significativas referentes à articulação entre beleza e masculinidade. A contemporaneidade produziu uma desorganização em padrões comportamentais relacionados às aparências, que não podem ser exclusivamente explicadas a partir da separação entre homens e mulheres: neste período, a beleza não mais define o gênero, tendendo a ser cultivada e reivindicada pelos dois sexos.¹³⁴ Sobretudo a partir da década de 1970, os corpos masculinos idealizados conforme os padrões de beleza do Brasil deveriam ser longilíneos e musculosos, resultantes de uma rotina de exercícios físicos e alimentação saudável, bem como bronzeados, como forma de demonstrar a realização de atividades ao ar livre e tempo disponível para o lazer, nas praias, praças, piscinas e clubes.

¹³³ VIGARELLO, 2006, p. 25.

¹³⁴ VIGARELLO, 2006, p. 177.

A moda das academias de ginástica concentrou-se no eixo Rio-São Paulo durante as décadas de 1970 e 1980, mas também repercutiu em outras cidades, em que jovens buscavam o bem-estar físico através de exercícios, e se interessavam por esportes, musculação e dança.¹³⁵ No período, jornais divulgavam propagandas de academias, de manuais com instruções para a realização de atividades físicas e de procedimentos estéticos voltados para homens e mulheres. O cinema e a televisão exibiam corpos moldados de acordo com esses exercícios físicos, contribuindo para a popularização dos padrões estéticos apresentados, em uma dinâmica na qual a dimensão corporal recebeu protagonismo como elemento identitário: os corpos evidenciaram-se como instrumento de expressão individual e da realização de si, através de esforços de cada sujeito.

As pornochanchadas são constituídas enquanto produções culturais sintomáticas e resultantes destas transformações nas dinâmicas de utilização e cuidado com o corpo. Na medida que a dimensão corporal ganha ênfase no século XX, os corpos – sobretudo aqueles constituídos de acordo com os padrões estéticos do período – são explorados, exibidos e, se possível, desnudados no cinema. Conforme o contexto de liberalização sexual, as chanchadas eróticas representaram as mudanças ocorridas na moralidade vigente, ao passo que as demandas por conteúdo erótico-pornográfico aumentavam e os censores tendiam a barrar a exibição de filmes estrangeiros que abordassem tais temáticas. Contudo, nota-se que a flexibilidade censória era maior sobretudo quando se tratava da exploração de corpos e sexualidade femininas.

Em contrapartida aos filmes que focavam na exploração da nudez feminina, os personagens de David Cardoso também eram apresentados como objetos de desejo, desnudados, envolvidos em relações sexuais com mulheres e homens e disputados por estes indivíduos. Denise Sant’anna defende a ideia de que imputavam ao homem tido como belo a imagem de alguém “fogos”¹³⁶, percebido como permanentemente disponível e interessado por práticas sexuais, sendo estas compreendidas como um dos fatores de confirmação da masculinidade. Assim, a figura de Cardoso concatena as transformações em relação à beleza masculina do período: maior cuidado de homens em relação à aparência e corpo moldado pela prática do halterofilismo. Contudo, a maior liberdade sexual aos homens já era uma possibilidade verificada em períodos anteriores à ascensão da pornochanchada.

¹³⁵ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

¹³⁶ SANT’ANNA, 2014, p. 69.

Se os galãs do cinema brasileiro até a década de 1960 tendiam a ser magros, altos e pálidos, este padrão passa a disputar espaço com as figuras bronzeadas, atléticas e erotizadas das décadas de 1970 e 1980. Tais padrões de beleza já podem ser percebidos nos cartazes dos filmes, que eram divulgadas em jornais e cinemas espalhados pelo Brasil, normalmente acompanhadas de frases apelativas que remetem ao conteúdo sexual que, talvez, pudesse ser acesso por meio das pornochanchadas. Na grande maioria dos cartazes divulgados, há uma constante: pele. Pele masculina. Pele feminina. Corpos jovens, magros, atléticos e desnudos, normalmente com homens em poses viris ou cômicas e mulheres em situação de submissão ou vulnerabilidade. Os indivíduos encararam a câmera – e por que não o espectador dos filmes? – em um processo que pode ser associado ao flerte, ao possível primeiro contato com alguma pornochanchada, ao nível de erotismo (e talvez pornografia) suscitado e aos prazeres que poderiam ser descobertos, por meio da película.

Esse consumo pornográfico não é uma atividade recente, mas a veiculação de obras com temática sexual, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, representa rupturas no modo que esses corpos desnudos foram consumidos para a satisfação de desejos sexuais. Se na primeira metade do século, a principal forma de consumo da pornografia consistia em revistas e calendários, a imagem em movimento do cinema possibilita acelerações tecnológicas: corpos enquanto objeto de consumo, que são representados e geram satisfação sexual com mais detalhes, perpassando por tons de voz, diálogos sexuais e carícias, cada vez mais detalhadas. Contudo, cabe ressaltar que o movimento de erotização de corpos dos atores e atrizes é anterior às pornochanchadas, mesmo em obras que não foram pautadas pela temática erótica.

Se é a partir dos corpos que nascem e se propagam significações que fundamentam a existência individual e coletiva, conforme defende David Le Breton¹³⁷, o corpo sexualizado deve ser analisado de forma cuidadosa. As estruturas físicas dos seres humanos são eixos que permeiam a relação entre pessoas e o mundo, com suas percepções, dores, prazeres e outros sentidos. Dessa forma, os corpos desnudos veiculados pelas pornochanchadas significam e são significados pela prática sexual: atores e atrizes que, pela simulação (ou não) do prazer, criam representações sexuais que podem reconfigurar a forma que os consumidores das pornochanchadas lidam com seus próprios corpos e com o ato sexual.

O processo de aceleração de consumo pornográfico, que se intensificou no início do século XXI, a partir da popularização da internet, já se configurava na segunda metade do

¹³⁷ LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

século XX, em que o desejo e a satisfação sexual são, cada vez mais, permeados e potencializados pelo olhar. O olhar de corpos erotizantes e erotizados, representados em grandes telas de cinema, que podem ser relacionados com a fluidez de desejos e práticas sexuais estimuladas a partir do cinema, dentro de salas exibidoras dos filmes, em praças e outros espaços públicos ou até em esferas privadas da sociedade. Não são incomuns notícias e outros relatos sobre consumações do desejo sexual estimuladas a partir das imagens sexuais em representação. Apesar da popularidade das pornochanchadas, alguns críticos de cinema e parcelas do público consumidor desqualificavam os filmes da Dacar Produções pelo conteúdo, especialmente ao afirmar serem desprovidos de grandes enredos

Além disso, na presente tese não cabe analisar a qualidade técnica das obras, mas perceber como esse corpo as pornochanchadas da Dacar Produções corroboram para a consolidação de diferentes formas de masculinidades, comportamentos sexuais e padrões estéticos, em um contexto de repressão política e censura. Os personagens interpretados pelo ator eram, em sua maioria construídos com o intuito de representar a masculinidade hegemônica – viril, dominante e socialmente desejável. As figuras masculinas mais velhas, com sobrepeso, sem tonificação muscular aparente e homens afeminados foram representados como destituídos de virilidade. Essas múltiplas representações da masculinidade já podem ser percebidas nos cartazes, possível primeiro contato entre divulgadores culturais e público consumidor:

Figuras 1.1 e 1.2: Cartazes dos filmes *Caçada Sangrenta* e *Corpo Devasso*



Disponível em: *Astros em Revista*.¹³⁸

¹³⁸ Cartazes de David Cardoso. Disponíveis em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com/2012/06/david-cardoso-cartazes-de-filmes.html>>. Acesso em jul. 2023.

Os dois filmes retratados acima são de 1974 e 1980, respectivamente. *Caçada Sangrenta* é um filme de ação em que Nequinho (interpretado por David Cardoso) sai da prisão e chega em uma cidade com o objetivo de recomeçar a vida, até que conhece Mecnas, uma mulher rica que se relaciona com o escultor Fidias, e inicia um relacionamento amoroso. *Corpo Devasso* foca em Beto (também interpretado por David Cardoso), descrito como um atleta sexual simplório – garoto de programa – que foi explorado por uma sequência de mulheres e conhece Raul (interpretado por Arlindo Barreto), que se apaixona pelo personagem principal.

Nas duas obras, David Cardoso é representado como o centro da narrativa e dos possíveis desejos sexuais, sendo no primeiro filme representado ao segurar uma arma, próxima à sua genitália. No cartaz de *Corpo Devasso*, o ator aparece totalmente desnudo, em pé e de lado, virado em direção às duas mulheres, o que demonstra suas preferências sexuais. A forma que o personagem segura e pressiona um cinto evidencia o tríceps do braço esquerdo, prática pensada para constituir-lo como objeto de desejo. As mulheres também são constituídas como objeto de desejo, posicionadas de lado, como forma de evidenciar os seios e nádegas – uma delas, de joelhos, pressiona a barriga.

Em contrapartida, o personagem Raul, também desnudo e em posição inferior, é representado como destituído de virilidade e masculinidade, ao acariciar o corpo nu de Beto. Apesar da nudez, não há elementos claros que possibilitem a constituição de Raul como objeto de desejo sexual – não forma foi feita com David Cardoso e com as mulheres. Seu peitoral foi recoberto pelo próprio braço, as partes íntimas estão escondidas pela perna de uma das mulheres e suas curvas da cintura, acentuadas, são representadas de forma dissociada aos padrões masculinos da época.

A virilidade de Nequinho é reforçada na medida em que o personagem é desejado e aparece com músculos, parceiras sexuais e, possivelmente, vitórias nos confrontos armados – sendo a arma associada ao falo? – contra seus inimigos. Dessa forma, o masculino é constituído pelo que não se pode ser: não se pode ser feminino, não se pode ser fraco, não se pode ser desvirilizado. Segundo Romulo Gomes, no caso de *Corpo Devasso*, a quantidade de parceiros representados nas peças publicitárias tinha o objetivo de aguçar a curiosidade do público-alvo,

que poderia ficar interessado em saber o que seria mostrado em tela e como seriam os possíveis relacionamentos com os distintos gêneros, entre outras possibilidades.¹³⁹

Dessa forma, as possibilidades de lucro da Dacar Produções seriam ampliadas, diversificando o público consumidor, na medida que também poderiam incluir representações homoafetivas. Contudo, os principais frequentadores das pornochanchadas ainda eram pessoas do gênero masculino e heterossexuais, em busca de imagens com ênfase nas mulheres desnudas. No presente trabalho, argumenta-se que as noções de heterossexualidade e homossexualidade foram construções sociais elaboradas entre os séculos XIX e XXI.

Apesar das relações sexuais de homens com homens e mulheres com mulheres existirem antes do século XIX – estando sujeitas às formas de tratamento que se alteram de acordo com os povos e épocas –, os termos homossexualidade e heterossexualidade foram cunhados pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny, com o intuito de definir a homossexualidade como uma forma distintiva benigna da sexualidade.¹⁴⁰ Contudo, sexólogos no decorrer dos séculos XIX e XX utilizaram tais termos para classificar as práticas sexuais entre “normais” e “anormais”, a hierarquizar condutas e privilegiar a heterossexualidade.

Dessa forma, contribuíram para a institucionalização da heterossexualidade, tida como compulsória nas sociedades ocidentais de raízes cristãs, e reforçada por instituições como família, escola, Estado e Igreja. Nas disputas de poder, foi privilegiado o homem branco, heterossexual e cisgênero, em detrimento de outras formas de existência. Assim, por mais que o personagem interpretado por David Cardoso em *Corpo Devasso* estivesse envolvido em relações sexuais com um homem, estas não seriam apresentadas de forma detalhada e aprofundada, como ocorria nas relações com as mulheres.

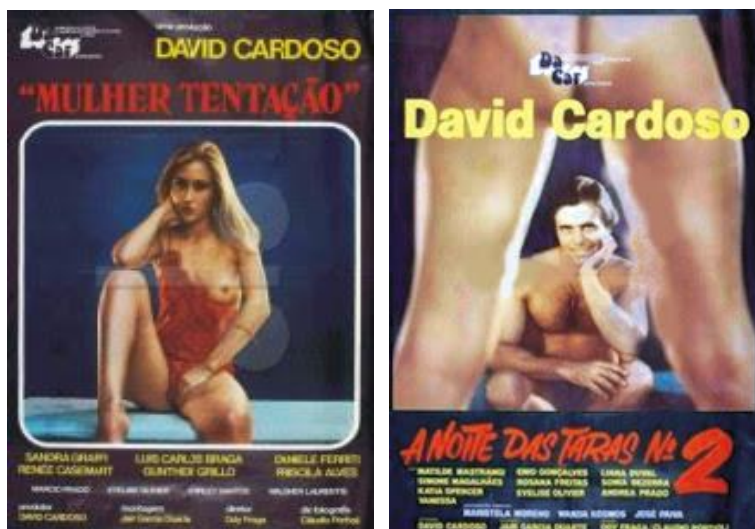
Assim, argumenta-se que as pornochanchadas da Dacar Produções – e da maioria das outras produtoras – foram construídas a partir do olhar masculino e heterossexual e, por mais que explorassem a homossexualidade como tática para ampliar o público consumidor, não o faziam de forma aprofundada, por conta da institucionalização da heterossexualidade: a censura era mais rigorosa em cenas sexuais entre homens (por mais que houvesse flexibilidade no caso das cenas lésbicas), e o filme predominantemente voltado ao público *gay* não atrairia os principais consumidores de pornochanchadas, indivíduos interessados na representação de

¹³⁹ GOMES, 2023.

¹⁴⁰ WEEKS, 2023.

nudez e encenações sexuais femininas. Tais elementos podem ser percebidos nos cartazes abaixo:

Figuras 2.1 e 2.2: Cartazes dos filmes *Mulher Tentação* e *A Noite das Taras nº II*



Disponível em: Astros em Revista.

Os padrões estéticos presentes nos diferentes cartazes de pornochanchadas possibilitam a identificação do mercado consumidor com as obras em destaque. A fórmula nudez parcial, subtítulos provocativos e ênfase nos corpos masculinos e femininos cria um universo familiar carregado de sentidos e responsável pela atração do público, especialmente masculino, que se identifica com as obras. No filme *Mulher Tentação*, a trama aborda uma família movida pelo prazer sexual, constituída pelo pai, homem retratado como afeito às brincadeiras eróticas com empregadas domésticas, pela mãe, mulher que seduz e se entrega por inteiro aos jovens musculosos e inexperientes, e pela filha, jovem ninfomaníaca guiada pelo instinto do prazer. Todavia, o filme também problematiza alguns dos comportamentos sexuais: há disputa entre mãe e filha pelos homens, jovens namorados que a filha consegue, enquanto o homem se afunda em seu único desejo e prazer, *o voyeurismo*.

Tais padrões comportamentais são dissonantes em relação à família nuclear e patriarcal moldada na sociedade ocidental. A liberdade sexual fora de laços matrimoniais poderia ser tolerada – e entre alguns setores sociais, aceita – quando se tratava de homens heterossexuais. Contudo, as disputas entre mãe e filha por parceiros, enquanto o pai da família era retratado como destituído de virilidade e, até mesmo, de controle sexual, representam grandes rupturas

em relação à representação do masculino. Ainda na segunda metade do século XX, esperava-se que os homens exercessem domínio físico e simbólico em relação às mulheres, na esfera privada ou pública da sociedade, especialmente tratando-se de esposa e filhos.

Ao representar homens destituídos de virilidade e domínio sobre suas esposas – em artifício comum, por retratar de forma rotineira homens adultos virgens, maridos impotentes e indivíduos que sentiam prazer ao observar suas parceiras em relações sexuais com outros homens, entre demais comportamentos – as pornochanchadas reconfiguravam modelos familiares e de masculinidade até então considerados cristalizados e imutáveis. Tais representações, consideradas imorais e perigosas à sociedade, foram combatidas pelos setores sociais mais conservadores.

Vale ressaltar que a família representada pertencia à classe alta da sociedade brasileira, e segundo Carlos Winckler a família nuclear burguesa é o principal território onde se constrói a individualidade dos sujeitos, que têm o corpo e alma transformados em órgãos de realização, adequados ao processo de produção e ampliação da ordem capitalista.¹⁴¹ O psiquiatra David Cooper, por sua vez, analisa a família como uma instituição em que o poder reside em sua função social mediadora, a reforçar o poder da classe social dominante.¹⁴² Tal processo também seria estendido classes às menos abastadas, e permite a percepção de que a sexualidade, considerada perigosa, deveria ser controlada, para que os indivíduos, destituídos de vícios, pudessem focar no âmbito do trabalho.

Sobre as tentativas de controle da sexualidade, Michel Foucault defende que se o sexo é reprimido, o fato de se falar dele e de sua repressão possui um caráter de transgressão deliberada¹⁴³, no qual, entre outros motivos, o sexo se tornou, segundo dispositivos discursivos diversos, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente¹⁴⁴. Assim, a temática assume centralidade entre indivíduos que buscam a fruição e maior liberdade sexual e entre aqueles que objetivam censura e cerceamento das regras de decência, em complexas tramas sociais em que o poder não reside nas mãos de um indivíduo ou grupo, mas apresenta caráter de fluidez.

O filme *A noite das Taras nº 2*, da figura 3.2, é dividido em dois episódios. No primeiro é retratado Rodrigo, bancário e músico frustrado e envolvido em um relacionamento conturbado

¹⁴¹ WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

¹⁴² COOPER, David. *A Morte da Família*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

¹⁴³ FOUCAULT, 2022, p. 11.

¹⁴⁴ FOUCAULT, 2022, p. 36.

com a mãe, que se torna psicótico e começa a assassinar prostitutas. O segundo episódio foca em Malvina, personagem já apresentada. A capa do filme representa uma mulher desnuda, de costas para a câmera e em grande escala, enquanto David Cardoso aparece sentado, entre as suas pernas, em menor tamanho. Entretanto, nesse caso a escala utilizada não demonstra inferioridade masculina, conforme o ator é representado com o cotovelo esquerdo apoiado no joelho e mão encostada no rosto, que sorri. O objeto de desejo masculino, representado pela mulher desnuda, não representa grandes mudanças em comportamentos esperados pela masculinidade hegemônica que, no caso, continua em posição de domínio.

Durante o episódio *A Guerra de Malvina*, que foi utilizado como capa do filme, David Cardoso aparece sob controle das mulheres assaltantes: é amarrado e ameaçado com armas, mas não perde a posição de homem viril e no controle da situação, por meio do flerte e disputas sexuais com as mulheres. Em contrapartida, um de seus funcionários, apresentado de forma caricata e humorística, é dominado pelas assaltantes sem oferecer resistência. Quanto às mulheres, mesmo em posição temporária de controle, revelam seus corpos despidos e demonstram nutrir interesse sexual e afetivo pelo ator.

Os diretores de pornochanchadas utilizavam técnicas de angulação e *mise-en-scène* para ressaltar as curvas de mulheres e insinuações sexuais pensadas como o foco de desejo masculino, mas na década de 1980, em contexto de profissionalização técnica e obtenção de novas tecnologias, utilizavam lentes de 90 mm, que ampliavam as cenas, para dar ainda mais ênfase às representações de nu feminino. Enquanto gravavam, as atrizes não tinham noção de como estariam representadas e, em muitos casos, não participavam do processo de edição dos filmes.

Em sua pesquisa, Nuno César Abreu abordou algumas situações em que as atrizes não tinham completa noção de como seria o resultado das obras que participavam.¹⁴⁵ No filme *Mulher, Mulher*, Helena Ramos contracenava com um cavalo, e afirma que passaram hortelã em seu pescoço, para que o animal lambesse. A atriz ria, mas dependendo do ângulo da câmera, a conotação ficava mais forte, associada ao sexual. Em outro caso, no filme de sexo explícito *O círculo do prazer*, o diretor utilizou lente 90 mm, para dar ênfase às curvas e genitálias dos atores – o que despertou conflitos com a atriz envolvida. Já Matilde Mastrangi, em *A noite das Taras n° 2* e imagens relacionadas à figura 3.2, afirmou:

¹⁴⁵ ABREU, 2015.

Foi o último filme que eu fiz de pornochanchada. [...] Quando me vi na tela, eu me assustei, saí do cinema. Ficou três semanas no Marabá, o que é raro. Fui a rainha do Marabá com esse filme. Mas, depois de *Noite das Taras*, eu decidi parar, porque eu achei muito forte esse filme. Pela primeira vez, eu vi o que estava fazendo e achei horrível. Porque o filme, quando a gente faz, é muito divertido. [...] Não tinha sacanagem. No caso da *Noite das Taras*, já era um texto forte. Eu sabia, topei fazer, mas não sabia da angulação que o Ody Fraga estava fazendo. Na tela, ficou aquela coisa grande, ficou muito... Ali eu tive alguns closes mais genitais do que em qualquer outro filme [...] eu me assustei. [...] Hoje, se vir, não vou me assustar, mas, na época...¹⁴⁶

Cabe ressaltar que o corpo de produtores, distribuidores, patrocinadores, roteiristas e diretores era formado principalmente por homens, enquanto as mulheres atuavam como atrizes e, muitas vezes, não participavam do processo de elaboração da ideia e processamento do resultado dos filmes. As obras veiculadas à Boca do Lixo são pensadas do ponto de vista masculino, controladas por homens e voltadas para o grande público masculino.

Laura Mulvey afirma que em um mundo marcado pelo desequilíbrio sexual, o prazer foi dividido em ativo/masculino e passivo/feminino, em que o olhar do homem projeta suas fantasias através da figura da mulher.¹⁴⁷ Dessa forma, as pornochanchadas se constituem enquanto gênero popular que codifica a aparência das mulheres para criar padrões de consumo introjetados pelas fantasias masculinas, mas que também podem propiciar fluidez e formulação de novos desejos.

Dessa forma, é possível perceber que a própria prática censória era utilizada como mecanismo publicitário de identificação do público. Um filme que era proibido, censurado e podado despertava curiosidades, e possibilitava a identificação do público consumidor voltado para as representações sexuais que estavam em processo de supressão. Duas obras controversas da Dacar Produções com notáveis dinâmicas em relação à censura – estudadas no próximo capítulo – foram *A Freira e a Tortura* e *E agora, José? – Tortura do Sexo*:

¹⁴⁶ MASTRANGI, Matilde. Entrevista concedida a Nuno César de Abreu. ABREU, 2015

¹⁴⁷ MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. Munique: Grin Publishing, 2008.

Figuras 3.1 e 3.2: Cartazes dos filmes *A Freira e a Tortura* e *E agora, José? – Tortura do Sexo*



Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais (BCC).

Lançados em 1983 e 1979, respectivamente, os filmes acima retratados fazem parte de um período em que, aos poucos, o público consumidor estava se habituando aos modelos das pornochanchadas, de promessa do erotismo, sem a sua consumação. Ainda não eram filmes de sexualidade explícita, mas representavam cada vez mais a violência e subjugação, especialmente das mulheres.

O filme *A Freira e a Tortura* aborda o delegado Rui (David Cardoso), retratado como homem de princípios e bem-casado, que é designado a investigar Joana, uma freira acusada de crimes políticos. O delegado, que desenvolveu afeto pela mulher, é o responsável pela tortura e interrogação.¹⁴⁸ Já em *E agora, José? – Tortura do Sexo*, o filme retrata o jovem José, preso e torturado pelo Regime Militar – por mais que na obra, a identidade repressiva responsável pelas torturas não é identificada – por conta de uma ligação com um amigo da faculdade, comunista com o qual participava de orgias.

Ambas as obras se associam diretamente à violência policial presente na segunda metade do século XX, e apresentam denúncias aos métodos utilizados por militares para obtenção de confissões das pessoas consideradas criminosas e/ou subversivas. Nas imagens

¹⁴⁸ *A freira e a tortura*. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/a-freira-e-a-tortura/>>. Acesso em set. 2023.

publicitárias é possível analisar a constante das pornochanchadas – mulheres desnudas – mas em contextos de prisão e repressão. Trata-se de obras que associam sexualidade e violência explícita, com o objetivo de despertar desejos sexuais no público espectador.

Para a compreensão da formulação de tais desejos, é necessário compreender que, principalmente a partir do século XIX, as relações entre masculinidade e violência foram reconfiguradas: se antes, o ofício do homem era combater e demonstrar força, no século XX, os modelos almejados envolviam relações contidas e racionais com a violência.¹⁴⁹ Não que a violência tenha sido completamente abandonada no decorrer do século XX, mas os homens deveriam saber os momentos e finalidades considerados moralmente corretos para a sua utilização.

Contudo, especialmente na segunda metade do século XX, as representações relacionadas à violência e cenas de ação se intensificam. Além das pornochanchadas, o *kung fu* também se torna uma constante nas salas de cinema brasileiras. O uso de violência, na vida cotidiana deveria ser contido, mas as suas representações eram múltiplas. O público consumidor do cinema tinha acesso a heróis, em sua maioria das vezes homens, fortes e disciplinados, que estavam dispostos a arriscar a própria vida para defender suas nações e suas famílias, especialmente mulheres e crianças – e não deixariam de ser os “mocinhos”, por estarem retrucando a violência dos inimigos e por possuírem códigos de honra bem específicos. Todavia, há relação entre tais representações e os filmes de violência sexual?

Não há como tecer uma única e linear justificativa para a multiplicação de filmes com exploração extrema da violência como meio de satisfação sexual, no final da década de 1970 e decorrer de 1980. Contudo, alguns fatores podem ser elencados: 1. Paradigma entre representações de violência extrema e elaboração de padrões de masculinidade que deveriam desenvolver relações contidas e racionais com a violência; 2. Desejo de domínio e subjugação do corpo feminino; 3. Desgaste do modelo de pornochanchada, que na década de 1980 apela para exploração cada vez maior da sexualidade e da violência, como forma de obtenção do retorno financeiro, entre outros motivos.

Segundo Pierre Bourdieu, os padrões de masculinidade foram elaborados de acordo com uma rede de representações, em que o homem poderia dominar, de forma física e simbólica, as

¹⁴⁹ VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

mulheres e outros homens.¹⁵⁰ Contudo, a partir do momento em que essa masculinidade deixa de ser hegemônica, ou passa por crises, o comportamento do homem pode resultar em uma hipervirilidade, ou seja, performances de sexualidade, violência e tentativas de domínio exageradas, tidas como forma de compensar espaços perdidos.

O corpo produtivo relacionado à Boca do Lixo perde espaço na produção cinematográfica, durante a década de 1980 e passa a explorar sexualidade e nudez de formas explícitas, não utilizadas antes. Conforme o gênero pornochanchada enfraquecia, os produtores testavam os limites da censura e desenvolviam obras que pudessem chamar a atenção do público consumidor, pelo choque ou pela atração de nichos específicos, adeptos ao sadomasoquismo ou outras práticas tidas como desviantes à moral do período.

As mulheres representadas nos cartazes, nuas e em prisões, podem ser associadas aos desejos masculinos de domínio. Durante a década de 1980, um subgênero da pornochanchada se desenvolve com a temática de prisão, associado ao *sexploitation*. Cabe ressaltar que as cenas de exploração e tortura femininas, especialmente no filme *E agora, José? – Tortura do Sexo* não possuem relevância para a trama – ao passo que as mulheres torturadas eram pessoas que tinham se relacionado sexualmente com os homens perseguidos pelo grupo de repressão, e não apresentavam grandes relações com o movimento comunista (perseguido pelos militares no filme). Essas personagens são elaboradas como acessórios, para a consumação do prazer masculino, sem grande relevância na trama, a não ser pela exploração da sexualidade. Outras representações dos corpos femininos são vistas em:

¹⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*; tradução Maria Helena Kuhner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Figuras 4.1 e 4.2: Cartazes dos filmes *Tentação na Cama* e *Pornô!*

Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais (BCC).

A exploração dos corpos femininos é apresentada, acima, a partir da visão masculina e com o objetivo de excitação de um público predominantemente masculino e heterossexual. No filme *Tentação na Cama*, três mulheres desnudas rodeiam a figura de David Cardoso, que aparece de muletas e com a perna engessada, mas ainda em posição de centralidade e poder, enquanto as personagens são posicionadas como acessórios que reforçariam a sua virilidade. Na obra *Pornô!*, não há presença masculina na capa, que representa relações homoeróticas entre mulheres, mas ainda assim os corpos foram posicionados de forma a ressaltar glúteos das atrizes.

Tais corpos, representados nos cartazes e no cinema, são entendidos como construções sociais possibilitadas pelo meio em que estavam inseridos. São homens e mulheres que estão identificados de acordo com os padrões de beleza do período, e criam subjetivações na medida em que suas imagens são veiculadas para o grande público. Segundo David Le Breton, em sociedades ocidentais, o corpo é tido como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia. Uma ficção culturalmente eficiente e viva, em que os desempenhos, imaginários e maneiras de viver são reestruturados de acordo com o lugar e o tempo nas sociedades humanas.¹⁵¹ Dessa forma, os corpos representados nas

¹⁵¹ LE BRETON, 2007.

chanchadas eróticas tendem a ser dissociados de seus indivíduos, que passam a ser retratados principalmente sob perspectivas sexuais.

Apesar dos corpos serem o primeiro instrumento (e aparentemente mais natural) dos homens, os padrões de beleza, formas de corte de cabelo, posicionamentos dos corpos e outros comportamentos são modificados de acordo com a sociedade e relações entre os pares. Estar nos padrões de beleza das capas acima representadas compreendia séries de comportamentos relacionados às disciplinas dos corpos, conforme defende Michel Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe.¹⁵²

Os exercícios físicos e dietas alimentares vivenciados pelos atores estão entre as manipulações calculadas de elementos, gestos e comportamentos do corpo humano. Estar nos padrões de beleza da época correspondia não apenas às lucrativas possibilidades de atuação no cinema, mas ao controle do indivíduo sobre o próprio corpo e, possivelmente, atuação em situações de poder relacionadas aos corpos alheios.

No contexto de subjetivações e sujeições relacionadas às pornochanchadas, a possibilidade de dar prazer é tida como uma arma. Os personagens masculinos, quando retratados enquanto pessoas que poderiam satisfazer as mulheres, recebem centralidade nos discursos e nas relações de poder, associados à masculinidade hegemônica. São muitos os dispositivos de virilidade constatados e incorporados por esses personagens: poder aquisitivo, posse automóveis, habilidades de luta, manuseio de armas de fogo e facilidade em obter relações sexuais com mulheres e possibilitar prazeres.

¹⁵² FOUCAULT, 2014.

Os protagonistas de pornochanchadas da Dacar Produções – que, em grande medida, incorporam elementos de virilidade presentes nas obras de faroeste e *kung fu* consumidas por David Cardoso e outros indivíduos do período – aparecem enquanto homens triunfantes em batalhas com outros homens e capazes de defender as mulheres (a não ser que eles mesmos representassem os perigos sofridos por elas), na mesma medida em que seriam incapazes de desempenhos sexuais negativos, que fossem insuficientes. Uma exceção é percebida no filme *Tentação na Cama*, em que o personagem de David Cardoso não consegue ter uma ereção, ao ser solicitado a fazer sexo com utilização de preservativo.

Dessa forma, os homens que estivessem em posições centrais de masculinidade exerceriam seus poderes, de forma física e simbólica, em relação às mulheres e aos outros homens. Estar fora de tais padrões, e conseqüentemente destituído de masculinidade ou virilidade, seria motivo de escárnio, conforme pode ser percebido nas cenas abaixo.

Figuras 5.1, 5.2, 5.3 e 5.4: Cenas do filme *As 6 Mulheres de Adão*



Fonte: reprodução.

No filme, David Cardoso interpreta Adão, um mulherengo que abandonou suas ex-namoradas, mulheres estas que são convidadas para uma festa, em que passam o dia nuas na piscina, ao relembrar suas histórias sexuais com o protagonista, enquanto esperam a sua chegada. Em uma das histórias, Adão é retratado na academia, enquanto faz dez repetições de exercícios físicos, com certa dificuldade, ao utilizar alteres considerados pesados. Após corte de cena, seu colega também é representado, com a mesma dificuldade ao realizar as dez

repetições. Contudo, os alteres do segundo personagem, pequenos e leves, quase não podem ser vistos – recurso humorístico utilizado na obra.

As diferenças entre os personagens são acentuadas em cenas seguintes, em que ambos estão no banheiro da academia e ocorre comparação de seus membros. O segundo personagem, embasbacado, se abaixa para admirar melhor o pênis de Adão, que o balança. A câmera está posicionada atrás de David Cardoso, com as pernas abertas, enquanto o outro indivíduo encara suas partes íntimas. Na mesma cena, Adão é convidado a “comer” a esposa do segundo personagem, que gostaria de observar, com o objetivo de apimentar o casamento. Posteriormente, ambos são retratados no alfaiate, enquanto o personagem principal arruma o terno, com o objetivo de seduzir a cônjuge do colega.

Além da força física e virilidade de Adão, em contraposição ao outro personagem, se percebe que o protagonista, assim como a maioria dos atores e atrizes de pornochanchadas, apresenta a pele bronzeada, moda durante o período estudado. Se ao início do século XX os tratamentos de beleza valorizavam a brancura e palidez, após a Segunda Guerra Mundial tais padrões são reconfigurados, em grande medida por conta dos processos de urbanização ao redor do mundo. As classes médias e ricas utilizaram o bronze da pele como mecanismo de distinção do operariado pálido, enquanto antes do processo de urbanização o bronzeado era comumente associado ao rústico¹⁵³ e/ou trabalho no campo. Dessa forma, em meados do século XX a pele dourada poderia ser vista como sinônimo de férias, tempo para lazer e até mesmo poder socioeconômico. Desta maneira, o personagem Adão é apresentado de acordo com os padrões de beleza do período quanto à força física e corpo atlético, mas também por meio do bronzeado de sua pele. Isso também é percebido no caso das atrizes, com seios e nádegas esbranquiçados em comparação ao restante do corpo, resultados da utilização de biquínis em sessões de bronzeamento.

Consequente, é possível compreender que a construção do personagem Adão enquanto homem viril é potencializada na medida em que acredita ser capaz de seduzir não apenas as mulheres solteiras, mas as envolvidas em laços matrimoniais. Segundo Elizângela Barbosa, na segunda metade do século XX era esperado que as relações sexuais masculinas ocorressem dentro do casamento, porém havia maior permissividade que em relação às mulheres¹⁵⁴, visto

¹⁵³ ORY, Pascal. O corpo ordinário. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

¹⁵⁴ CARDOSO, Elizângela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)*, 2010. Tese (Doutorado). Niterói (RJ), 2010.

que a virilidade e respeitabilidade dos homens, em muitos extratos sociais, era associada à performance sexual, conforme a cena abaixo ajuda a constatar.

Figura 6: Cena do filme *As 6 Mulheres de Adão*



Fonte: reprodução.

Na cena, Adão intercepta a esposa do seu colega de academia e finge utilizar uma arma para ameaçá-la, mas posteriormente guarda o revolver e ajuda a mulher, que estava com o pneu furado – a partir de uma armadilha, como parte do plano entre ele e seu colega, para que Adão seduzisse a terceira personagem. Contudo, no bolso do paletó do protagonista é possível ver a revista *Playboy*, dobrada, como acessório aparentemente sem importância. Nesse caso, o consumo de pornografia e o desejo pelas mulheres servem de acessórios potencializadores da virilidade, inerentes às fantasias de masculinidades criadas por David Cardoso. Além disso, percebe-se que esta pornochanchada contribui para a contestação aos padrões comportamentais relativos ao matrimônio, em que o homem hiper viril busca se relacionar com todas as mulheres, mesmo as casadas e por meio do estupro. Na cena, o personagem estupra a mulher, enquanto o marido dela assiste, escondido, e obtém prazer sexual.

A revista *Playboy*, assim como o terno, o penteado e os óculos escuros, eram elementos constitutivos da imagem de galã. Entretanto, além da imagem corporal e das práticas sexuais propriamente ditas, o poder socioeconômico serve de apoio para a concretização dos personagens enquanto sujeitos viris. Em muitas das obras de David Cardoso, ele interpreta indivíduos que são empresários de sucesso e possuem mansões, aviões, carros, motos, ônibus, fazenda e outros bens de consumo duráveis, elementos esses retratados como espécies de

extensão do corpo do protagonista, que podem o ajudar em seu processo de conquista dos numerosos pares sexuais.

O filme *19 Mulheres e Um Homem* reforça a constante *dacariana* de muitas mulheres que se relacionam sexualmente ou sentimentalmente com o mesmo homem, interpretado por David Cardoso. Nele, o protagonista defende as 19 personagens de presidiários fugitivos, que interceptam e sequestram um ônibus com estudantes. Há uma grande quantidade de atores e atrizes presentes na obra, mas o único homem hipersexualizado é o personagem de Cardoso, em contrapartida aos “bandidos” da obra fictícia – em que não houve preocupação de contratar apenas atores que estivessem de acordo com os padrões de beleza da época.

Tal dinâmica torna possível a percepção de que os “valores do moralismo e da correção foram lentamente se infiltrando nos da estética”¹⁵⁵ no decorrer do século XX, ou seja, as obras fictícias representavam o belo com a conotação do bem e do moral, em uma dinâmica em que o bem deveria assumir a figura do belo, para que pudesse ser reconhecido e validado. Dessa forma, consolidou-se como recurso amplamente utilizado a representação de protagonistas com boa conduta moral e dentro dos padrões de beleza, os “mocinhos”, em contrapartida aos vilões, que não necessariamente estavam de acordo com os padrões estéticos do período – corpos e feições selecionados para transmitir as mensagens das obras.

As representações de “mocinhos” como homens viris, conquistadores, sexualmente ativos e economicamente abastados se inserem no imaginário social do período, com processo de subjetivação que cria padrões de masculinidade inalcançáveis para a maioria dos homens, mas projetados em salas de cinema para grandes audiências. Também é possível constatar que a popularização do cinema erótico das décadas de 1970 e 1980 reconfiguram a relação entre os indivíduos, seus corpos e as práticas sexuais: a consumação do desejo, majoritariamente solitária ou em pares passa por um processo de coletivização, uma vez que o público espectador frequentava as salas de cinema com objetivos parecidos, relacionados às fruições dos corpos e desejos.

2.3 O gozo do humor: os usos da comédia no cinema erótico-pornográfico

¹⁵⁵ BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 557.

“O riso foi o ópio do século XX [...] essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas”.¹⁵⁶

Além da exploração de corpos desnudos e sexualidade, um pilar das pornochanchadas era a utilização de comédia como atrativo para o público consumidor. Era habitual encontrar no cinema erótico das décadas de 1970 e 1980 uso de palavrões, personagens com características físicas ou comportamentais exageradas e estereotipadas, bem como outros recursos que iam contra os padrões de comportamento e moralidade vigentes e, ao mesmo tempo, contribuíam para a consolidação de novas formas de sociabilidade.

Era um humor tido como ultrajante – principalmente por parcelas de críticos de cinema, jornalistas, censores e demais grupos tidos como conservadores, que serão estudados posteriormente na presente tese –, mas que contribui para a compreensão de identidades e comportamentos de brasileiros no período, em consonância com movimentos do cinema mundial. No presente tópico, para além das obras da Dacar Produções que exploravam o caráter humorístico, são estudados filmes como *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979) e *A Super Fêmea* (1973), que também apresentavam a exploração da comédia.

Parcelas dos discursos que foram construídos a respeito das pornochanchadas, especialmente a partir de meados da década de 1970, as combatiam por conta da exploração da sexualidade, mas o tipo de humor presente nesses filmes também era passível de críticas. Neste ponto, cabe ressaltar que os discursos são construídos coletivamente, a partir das diferentes subjetividades dos indivíduos, mas também é possível analisar tentativas de alinhar, por classificação ou domesticação, discursos dispersos e heterogêneos.¹⁵⁷ Desta forma, o humor deste cinema erótico, considerado inadequado por parcelas populacionais, era combatido por representar personagens caricatos, palavrões, mau acabamento, liberdade sexual e outros elementos que não deveriam estar presentes em um cinema dito sério.

Na presente pesquisa, o humor é compreendido como fenômeno sociocultural produzido historicamente, em que o sentido do risível pode variar de acordo com os indivíduos consumidores, sociedade, espaço geográfico e época. Dessa forma, há a necessidade de investigar as motivações e as relações subjacentes que permeiam uma cultura política dos

¹⁵⁶ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*; tradução de Maria Elena O. Ortiz. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 391.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

narradores que registram sua história através das dinâmicas do cômico¹⁵⁸, para compreensão do fenômeno estudado. Além do erótico-pornográfico, o humor se constituiu como instrumento de propulsão das pornochanchadas, como produtor mercadológicos e como mecanismos de contestação social.

O historiador Georges Minois afirma que o século XX encontrou no riso a força para zombar de seus males, que envolveram guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego e demais problemas.¹⁵⁹ Trata-se de um período em que o humor é comercializado em massa, sobretudo através do cinema e da televisão, a possibilitar reconfigurações comportamentais nas quais o mundo ri de tudo: dos “deuses”, dos “demônios” e de si mesmo.¹⁶⁰ Dessa forma, é possível constatar que a comédia nos meios de comunicação de massa é potencializada enquanto instrumento político que dessacraliza a religião, ri das guerras e contra as guerras, satiriza líderes militares e transforma grupos sociais em caricaturas. Mesmo quando produzida dentro da norma hegemônica – tida como apolítica e que aparentemente não questiona as estruturas de poder – ainda pode representar críticas a aspectos políticos, econômicos e sociais do local em que foram elaboradas ou comercializadas.

A comédia parece ser alimentada pelo eco, na medida em que o riso do espectador tende a ser maior quanto mais cheia esteja a sala, a representar um acordo de cumplicidade entre os presentes.¹⁶¹ Assim, as experiências humorísticas coletivas não apenas intensificam o riso, mas corroboram para o consumo e divulgação de obras que podem apresentar questionamentos sociais, através do humor. No caso das pornochanchadas, observa-se que elogios e críticas ao contexto em que tais filmes foram produzidos, principalmente Ditadura civil-militar e Guerra Fria, que podem ter passado despercebidos a alguns espectadores, enquanto despertavam o riso em outros.

O filme *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), lançado pela Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais (Cinedistri), é uma paródia da história de Branca de Neve e os Sete Anões, dos Irmãos Grimm. Com colaboração de Ody Fraga, a versão brasileira aborda o enredo de Clara das Neves, uma princesa mestiça – filha do rei com uma

¹⁵⁸ FLORES, Elio Chaves. *República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930)*. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

¹⁵⁹ MINOIS, 2003, p. 391.

¹⁶⁰ MINOIS, 2003.

¹⁶¹ BERGSON, Henri. *O Riso*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

rainha africana falecida.¹⁶² Um dos mecanismos para a criação do aspecto humorístico da obra é o fato de que a personagem de pele negra é nomeada Clara das Neves, em referência à branquitude da Branca de Neve.

Após a morte da mãe de Clara das Neves, o rei havia se casado novamente, com uma mulher branca, vaidosa e infiel ao rei, que tinha poderes parapsicológicos. Assim como na história da Branca de Neve, a madrasta de *Histórias que Nossas Babás não contavam* tem interesse em ser a mulher mais bonita do reino, e confirma sua beleza ao questionar um personagem preso no espelho – neste caso, um personagem gay e afeminado, aspectos apresentados de forma cômica para o desenvolvimento da História. A rainha pergunta “espelho, espelho meu, servo fiel e companheiro, digi-me: existe no mundo mulher mais bonita e gostosa do que eu?”¹⁶³, o que além de apresentar aspectos humorísticos realça a identidade brasileira na adaptação do filme, a partir da utilização do termo “gostosa”.

O aspecto humorístico da obra é desenvolvido a partir da utilização de palavras de baixo calão, bem como insinuações sexuais com indivíduos que fogem dos padrões de masculinidade vigentes no período: o caçador, idoso que se relaciona sexualmente com Clara das Neves, é especializado em caçar “veadinhos” – termo em duplo sentido que poderia fazer referência aos homens homossexuais; a maioria das pessoas com nanismo apresentadas no filme, inspiradas nos sete anões da história original, têm práticas sexuais desajeitadas e cômicas com a protagonista; um dos personagens com nanismo, Zangado, costumava ter relações caruais com seus companheiros, trata a si mesmo no feminino em alguns momentos e rivaliza com Clara das Neves; o príncipe, personagem apresentado na história conforme os padrões de masculinidade do período, viaja em busca da protagonista mas flerta e decide se relacionar com Zangado – personagem com identidade de gênero fluída e que foge dos padrões heteronormativos. Ao final da história, Clara decide ficar com os “seis anões” restantes, a justificar que um deles era pequeno, mas sua genitália era grande.

¹⁶² A exploração sexual de personagens mestiças e negras pode ser percebida em obras como *Histórias que Nossas Babás não Contavam* e *Como é Boa Nossa Empregada*. Dessa forma, percebe-se a associação de corpos negros e miscigenados a personagens como a órfã Clara das Neves, que fugia de violências da rainha, mulher branca que ocupava posições de poder. Há também associação desses corpos às empregadas domésticas. Todavia, as obras da Dacar Produções exploravam, principalmente, o erotismo e a sexualidade de corpos brancos. Mais informações sobre discussões étnico-raciais nas pornochanchadas podem ser encontradas no trabalho de Jairo Nascimento. IN: NASCIMENTO, 2018.

¹⁶³ *HISTÓRIAS que Nossas Babás não Contavam*. – Brasil: Cinedistri, 1979. Direção: Oswaldo de Oliveira; roteiro: Ody Fraga; produção: Aníbal Massaini Neto. [Filme].

Trata-se de uma história produzida durante a década de 1970 e que representa bem a imagem clássica atribuída às pornochanchadas: filmes que mesclavam o erotismo – neste caso a partir da nudez de Clara das Neves e da Madrasta – com o humor. Contudo, a ênfase dada a estes aspectos, por parte dos censores ou do público consumidor, ignora outros elementos da obra: 1. Em comparação com outras pornochanchadas, trata-se de um filme com maior estrutura e orçamento, investido nos cenários, indumentárias, atores e figurantes; 2. Há boa qualidade no som e na imagem, com boa iluminação em quase todas as cenas; 3. Por meio de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, há críticas políticas em relação à Ditadura civil-militar brasileira, sobretudo a partir da atuação da Madrasta:

Figuras 7.1 e 7.2: Cenas do filme *Histórias que Nossas Babás não Contavam*



Fonte: reprodução.¹⁶⁴

Na sequência acima, a monarca desnuda se incomoda com o príncipe de outro reino, uma vez que ele apresenta interesse em se casar com a princesa Clara das Neves, apesar de ter sido amante da rainha. Grita os guardas e fala, enquanto cobre um dos seios, “chame aqui o Ministro da Justiça, quero baixar um Ato Institucional”. Com mescla de aspectos eróticos e humorísticos, a cena faz referência aos dezessete Atos Institucionais decretados pelos militares entre 1964 e 1969 – normas editadas pelos Comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica ou pelo Presidente da República, com respaldo do Conselho de Segurança Nacional que, entre outras determinações, modificaram a Constituição da República, ampliaram o poder do Presidente e suspenderam o *habeas corpus* para determinados crimes.¹⁶⁵ Se os Atos

¹⁶⁴ *HISTÓRIAS que Nossas Babás não Contavam*. – Brasil: Cinedistri, 1979. Direção: Oswaldo de Oliveira; roteiro: Ody Fraga; produção: Aníbal Massaini Neto. [Filme]. Minutagem: 00:15:00.

¹⁶⁵ ATOS institucionais. Disponível em: <<https://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>. Acesso em jul. 2025.

Institucionais significaram a ampliação de poder dos grupos relacionados aos militares durante a ditadura, no filme a normativa promulgada pela rainha estabelece que:

Faço saber que o reinado e a corte passam a ser governados por A.R.I.s (Atos Reais e Institucionais). [...] A.R.I. número 01 - Artigo primeiro: A princesa Clara das Neves é destituída de seus direitos de herdeira do trono; Artigo segundo: A partir desta data ela passará ao quadro dos servidores domésticos do palácio real; Artigo terceiro: presente ato não poderá ser anulado por qualquer outro ato de anistia, mesmo que seja anistia ampla, geral e irrestrita; artigo quarto: revogam-se as disposições em contrário.¹⁶⁶

Além da referência aos Atos Institucionais, há menção à “anistia ampla, geral e irrestrita” que foi promulgada em 1979, período que o filme estava sendo produzido. Verifica-se que nesta época o Brasil estava passando pelo processo de abertura democrática, a resultar na flexibilização da censura e veiculação de obras que apresentassem maiores críticas aos grupos que estavam no poder. No filme, a vilã desnuda decreta os Atos Institucionais em benefício próprio, para prejudicar a protagonista da história.

No filme *O Bem Dotado – O Homem de Itu* (1978), produzido em parceria entre Cinedistri e Álamo Lab. Cinematográfico, o conteúdo humorístico é construído principalmente com base nas experiências de Lírio, um homem Itu, em São Paulo, local popularmente conhecido como Cidade dos Exageros por ter objetos grandes, como semáforos e telefones públicos. Dessa forma, o protagonista chama a atenção das personagens femininas por conta do tamanho de seu pênis, grande como outros elementos de Itu, que desperta desejo e causa terremotos – representados pela movimentação da câmera – durante a consumação sexual. Lírio é vivido por Nuno Leal Maia, ator que estava de acordo com os padrões de beleza e masculinidade da época, mas a comicidade é desenvolvida a partir da exploração da personalidade interiorana e acanhamento do personagem em relação ao sexo, em contraposição aos comportamentos de indivíduos residentes em São Paulo, cidade grande.

Lírio muda-se para São Paulo após ser contratado como funcionário de uma paulistana, após a mulher ser atraída pelo tamanho da genitália do protagonista. Após superar o nervosismo inicial da primeira relação carnal, o homem passa a se relacionar com outras mulheres, em encontros apresentados de forma cômica e desajeitada. Não há representações explícitas de

¹⁶⁶ *HISTÓRIAS que Nossas Babás não Contavam*. – Brasil: Cinedistri, 1979. Direção: Oswaldo de Oliveira; roteiro: Ody Fraga; produção: Aníbal Massaini Neto. [Filme]. Minutagem: 00:17:15.

genitálias, mas a obra foi criticada pela utilização de obras já estabelecidas nas pornochanchadas (mescla de comédia e erotismo implícito) e pelo título que remete ao seu pênis. Enquanto porta voz do Palácio do Planalto, o coronel Rubem Carlos Ludwig menciona *O Homem de Itu* como obra que representava como a censura estava sendo liberalizada ao final da década de 1970, tendo em vista que vinte anos antes esses títulos não seriam comercializados.¹⁶⁷ Em contrapartida, o representante da presidência afirma que grande parte dos filmes proibidos haviam sido desenvolvidos em uma linguagem excessivamente hermética e intelectualizada, em que quase todo o público precisaria do “divã de um psicanalista”.¹⁶⁸

Se havia críticas às pornochanchadas com a exploração de erotismo e comédia, obras tidas como simplistas e apolíticas, por outro censuravam filmes que eram considerados herméticos e intelectualizados, aspectos que evidenciam a arbitrariedade da censura, mesmo em um contexto de flexibilidade. A interferência dos censores nas obras fílmicas envolvia normativas e instruções advindas de níveis superiores, mas também características subjetivas que poderiam variar de acordo com censor, época ou região. Apesar das críticas, vale ressaltar que o filme foi desenvolvido com o apoio da Prefeitura de Itu, por meio do então prefeito Olavo Volpato, bem como empresas privadas, como hotéis, restaurantes e lojas de móveis – a ressaltar o carácter colaboracionista no financiamento de produções da Boca do Lixo.

Apesar de não apresentar explicitamente os atos de consumação sexual, o filme representa relações em que mulheres sobretudo ricas ou de classe média exercem poder simbólico em relação a seus funcionários e possuem maior liberdade sexual – uma delas chega a trair o marido na sua frente, e o personagem não apresenta grandes objeções. *O Homem de Itu* foca nas aventuras sexuais de Lírío, mas demonstra mulheres que tendem a atacar sexualmente um homem que se apresenta acanhado ou desajeitado. Contudo, é importante ressaltar que se por um lado estes filmes demonstram reconfigurações comportamentais posteriores à Revolução Sexual, em que ocorre a dissociação entre sexo e prática reprodutiva – e consequentemente maior liberdade a homens e mulheres – por outro lado as pornochanchadas foram elaboradas conforme o olhar masculino, que arquiteta representações fílmicas que estivessem de acordo com desejos e fantasias principalmente masculinas.

Quanto ao humor da obra, exploram o sotaque com características rurais de Lírío, a falta de experiência na sobrevivência em cidades grandes e a carência de vivências sexuais do

¹⁶⁷ CEL. Ludwig usa... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 25 jul. 1978, p. 08.

¹⁶⁸ CEL. Ludwig usa... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 25 jul. 1978, p. 08.

personagem – que contraria ideias de masculinidade do século XX, em que múltiplos encontros carnavais aos homens são valorizados, enquanto diversos grupos sociais defendiam a manutenção da virgindade feminina antes do matrimônio, mesmo após Revolução Sexual. Além disso, há rivalidade entre Lírio e outro funcionário da patroa paulista, um asiático representado como portador de genitália pequena. Também com intencionalidades humorísticas, a obra reforça estereótipos raciais e demonstra práticas sexuais falocêntricas e heteronormativas.

Mesmo sem a representação explícita da nudez, as insinuações sexuais humorísticas eram possíveis vítimas da censura da DCDP, que vetava piadas consideradas imorais. No filme *A Super Fêmea* (1973), suprimiram a expressão “quer ver o meu peru?”, em uma sequência na qual aparece a ave peru, sob a justificativa que de o público riria da insinuação sexual. Quando questionado, o chefe de censura Rogério Nunes perguntou “mas você quer dizer que não vão rir disso?” ao que o cineasta respondeu “mas é claro, é para rir mesmo”.¹⁶⁹ Trata-se de uma tentativa de intervenção na produção cinematográfica nacional, para evitar a veiculação de conteúdo considerado imoral ou de baixa qualidade, mas que representa a arbitrariedade da censura, em vista que outras produções com material similar foram veiculadas.

Com mais de 20 cortes propostos pela Censura, a obra *A Super Fêmea* acompanha uma campanha para produção e divulgação de pílula anticoncepcional masculina, após reivindicações de grupos de mulheres – apesar das distorções presentes em relação ao discurso do feminismo, talvez houvesse a intenção de construir tais personagens inspirados nas organizações feministas –, representados no filme com influências do pensamento marxista. A primeira cena da produção aborda uma líder grávida que discursa para outras mulheres:

Abaixo o poder do homem [...] está na hora de ficarmos por cima. Em todos os métodos de controle de natalidade os homens procuram tirar o corpo fora. Por que nós mulheres temos que arcar com as responsabilidades da gravidez? Chega! Os homens também têm que suportar esta carga. Não mais a igualdade de direitos, não mais a luta por uma posição já conquistada há muito tempo, mas a implantação definitiva do poder que faz reis e mendigos, a guerra e a paz, o poder que move o mundo: o poder feminino. Viva a supremacia das mulheres! [...] A partir deste momento, declaro a nossa assembleia em permanente estado de vigília, para exigir a criação da pílula anticoncepcional masculina. Precisamos obrigar o homem a tomar a pílula, até por decreto se

¹⁶⁹ ABREU, 2015, p. 208.

preciso for. Mulheres do mundo todo, uni-vos! Contra a pílula feminina, a favor da pílula masculina. Sigam-se as que forem brasileiras!¹⁷⁰

A partir do trecho “não mais a igualdade de direitos, não mais a luta por uma posição já conquistada há muito tempo” se percebe a intencionalidade de abordar homens e mulheres em suposta igualdade de gênero, devido às reivindicações feministas de meados do século XX. Percebe-se que a desigualdade de acesso das mulheres ao mercado de trabalho, educação e independência financeira havia sido ignorada pelo roteiristas da obra, que identificavam falsas equivalências entre espaços de homens e mulheres durante a década de 1970. Neste pressuposto, as mulheres do movimento social representado buscavam o que era visto como supremacia, a partir do consumo de pílulas anticoncepcionais por parte dos homens.

Apesar das reivindicações do grupo de mulheres, as pílulas anticoncepcionais masculinas não são inicialmente aprovadas pelos homens do filme, na medida em que havia o perigo de dificultar as ereções. Dessa forma, a empresa farmacêutica utiliza da publicidade para convencer o público de que, ao contrário do que acreditavam, o remédio proporcionava ereções. Para isso, utilizam três “mitos fundamentais” dos brasileiros, conforme sugerido por um dos personagens:

Se o nosso consumidor teme perder a sua potência sexual, daremos como imagem do nosso produto uma mulher extremamente sensual, apetitosa, envolvente, irresistível, excitante, belíssima, divina, maravilhosa, que possa levantar [ênfase na voz] a potência do mais frágil dos homens. Essa imagem será dada em toda a campanha do lançamento, nos anúncios, nos *outdoors*, nos *jingles*, e até na imagem [tremulação na voz] de nossa pílula. Ah... [suspiro] e que sabor deve ter nossa pílula? Sabor de festa, sabor de loucura, sabor de quero mais [...] O sucesso, a preferência nacional, o sabor do café [...] bom até a última gota, gostoso até sem açúcar [...]. Afrodisíaco, estimulante, crioulo, másculo, forte... vaginiforme [suspiro]. E o jogo? Como utilizar a atração do jogo? O brasileiro, antes de tudo, é um jogador. A magia do futebol [...], a esportiva, os cavalos, a federal, o bicho, a briga do galo, o palitinho [...] e os carnês. O importante para o brasileiro não é competir, é ganhar. A cobiça do prêmio. Que prêmio poderemos oferecer junto com o produto? A Super Fêmea [grito].¹⁷¹

¹⁷⁰ MASSAINI NETO, Anibal. *A Super Fêmea* [Filme]. Brasil: Cinedistri, 1973. [90 min.]. Minutagem: 00:00:05.

¹⁷¹ Minutagem: 00:15:30

O discurso acima é veiculado pelo personagem identificado como “O Gênio”, homem com poderes paranormais que é vinculado à empresa farmacêutica e à agência de publicidade. Sua fala simula a entonação de voz de indivíduos envolvidos em propagandas de televisão ou rádio, como se naquele momento quisesse vender uma ideia aos demais funcionários. Neste contexto, além da pílula anticoncepcional masculina as empresas estariam comercializando elementos vinculados à identidade do homem brasileiro. No trecho, há corte alternado de cenas que demonstram imagens de mulheres desnudas, etapas da produção e consumo de café e diferentes categorias de jogos ou atividades esportivas.

A intencionalidade humorística é reforçada através do tom de voz do Gênio, que discursa a respeito de mulheres, café e jogos em cima de uma árvore. As mulheres são objetificadas como elementos que também poderiam ser consumidos pelo público masculino, assim como o café e os jogos, apesar do café ser apresentado como uma mercadoria máscula e forte – apesar de vaginiforme. Para além do humor, o filme apresenta dinâmicas brasileiras que estavam em voga no período estudado: discussões a respeito da pílula anticoncepcional e seus impactos na liberdade sexual de homens e mulheres; disputas de mulheres por maior participação política e reconfiguração de dinâmicas de gênero; identidade do público consumidor brasileiro, sobretudo masculino; comportamentos sexuais da época e elementos apresentados de forma sexualizada, por mais que não falassem diretamente do sexo:

Figuras 8.1 e 8.2: Cenas do Filme *A Super Fêmea*



Fonte: reprodução.¹⁷²

Na cena acima, o personagem lambe um grão de café, produto másculo e forte, mas também vaginiforme, comportamento em referência ao sexo oral realizado na mulher. Apesar

¹⁷² Minutagem: 00:17:20

de ser um trecho do filme apresentado de forma humorística, é possível verificar que o filme apresenta elementos que iam contra padrões moralizantes do período, tendo em vista que simulações de felação e cunilíngua costumavam ser vetadas por censores vinculados à DCDP – conforme será aprofundado no próximo capítulo –, por serem consideradas práticas sexuais inadequadas, uma vez que não eram voltadas à reprodução. Não se tratava apenas de combatê-las enquanto representação no cinema, mas combatê-las enquanto comportamento social.

A Super Fêmea – representada pela atriz e Miss Brasil Vera Fischer – é constituída enquanto produto publicitário que assim como o café e os jogos poderia ser consumido pelos homens. Conforme descrito pelos personagens, era “sensual, apetitosa, envolvente” e virgem, o que aumentaria a cobiça em relação à personagem. A partir da consumação sexual, seria uma confirmação da virilidade dos homens, sem a preocupação reprodutiva, tendo em vista que os clientes da empresa farmacêutica estavam supostamente tomando o anticoncepcional masculino. O mito da Super Fêmea é destruído quando ela se relaciona sexualmente com o Gênio e, posteriormente, revela em rede nacional estar grávida, de uma relação fora dos laços matrimoniais. Seu parto é televisionado e cem crianças nascem como resultado da relação sexual da Super Fêmea, enquanto é reproduzida a música tema da seleção de futebol brasileira *Pra Frente Brasil*, e espectadores comemoram o nascimento como se tratasse de um jogo de futebol.

O filme *A Super Fêmea* possibilita a articulação entre masculinidade, consumo e sexualidade, bem como a verificação de como os discursos ufanistas posteriores à vitória da Seleção Brasileira no ano de 1970 foram veiculados no cinema. No filme, os cem filhos da Super Fêmea inserem o Brasil como campeão mundial de natalidade, conforme faixas das ruas informavam, e as pessoas iam às ruas para comemorar. Mesmo criada em um contexto de censura e cortes às pornochanchadas, a obra reproduz os discursos ufanistas e o clima de otimismo relacionado ao suposto “milagre econômico”, em que o governo militar anunciava um rápido crescimento na economia. O contexto de crescimento da natalidade e queda progressiva da mortalidade infantil contribuíam para as representações otimistas do período vivido.

A maior parte das pornochanchadas produzidas pela Dacar Produções foi classificada enquanto filme policial, de ação e/ou aventura¹⁷³, mas os aspectos humorísticos, quando presentes, estavam diluídos em toda a obra. Nestas produções, as principais piadas são relacionadas aos personagens de sexualidades dissidentes, ou seja, que divergem do padrão heteronormativo explorado pela maioria das chanchadas eróticas, já que o principal público consumidor desses filmes era formado por homens heterossexuais.

Segundo Nuno César Abreu, o pornô brasileiro não escapa, numa análise pouco rigorosa, de uma impressão de caricatura ou de comicidade (às vezes involuntária).¹⁷⁴ Para o autor, os filmes parecem ser feitos de sacanagem e sobre sacanagem, em que o escracho e o deboche são ingredientes essenciais – com exceções nas pretensões estéticas ou "psicologizantes", que às vezes deslizam para o ridículo. Contudo, é importante ressaltar que as dinâmicas de produção das chanchadas eróticas foram marcadas por múltiplas influências, o que repercute nas formas em que os filmes eram idealizados, produzidos e recebidos pelo público consumidor: não é possível tratar o gênero como produção cultural hermética, marcada pela caricatura, comicidade, sacanagem, escracho ou deboche. Há obras de idealizadores da Boca do Lixo que incorporaram aspectos eróticos, sem direcionamentos para a caricatura, comicidade ou deboche, como *Amadas e Violentadas* e *Corpo Devasso*.

Ao estudar representações das sexualidades dissidentes nas pornochanchadas, a historiadora Gabbiana dos Reis chegou à conclusão de que os personagens gays e travestis foram representados de forma pejorativa, enquanto as mulheres lésbicas, apesar de construídas a partir do olhar masculino, não foram vistas de forma pejorativa¹⁷⁵, mas como objeto de interesse sexual dos homens. Contudo, é necessário aprofundar as reflexões a respeito de como esse discurso foi constituído, a partir de representações de gays, travestis e lésbicas. Além disso, é necessário observar se realmente o sexo lésbico foi representado com isenção de elementos depreciativos.

¹⁷³ É necessário ressaltar que a classificação utilizada neste ponto é a que os responsáveis pela Dacar Produções atribuíam aos seus filmes, quando os submetiam à análise da DCDP, já que classificar enquanto pornochanchada ou filme erótico/pornográfico poderia dificultar a liberação das obras. Mesmo quando a produtora inicia gravações de sexo explícito, essa nomenclatura não é utilizada.

¹⁷⁴ ABREU, 2002.

¹⁷⁵ REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. *Histórias que nosso cinema contava sobre "Homem que vira mulher", "Mulheres que gostam de outras mulheres" e "Viadinhos"*: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981). (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS. Porto Alegre, 2022.

A construção de David Cardoso enquanto personagem viril e desejado pelas mulheres é perceptível em toda a sua obra, mas também nas estratégias publicitárias adotadas pela Dacar Produções. Na ocasião de lançamento do filme *19 Mulheres e Um Homem*, noticiavam: “‘19 Mulheres e Um Homem’, o que não deixa de ser um egoísmo muito grande de David, com tantas mulheres bonitas ao seu lado”¹⁷⁶, como forma de ressaltar a virilidade do ator, confundido com o personagem, e mostrá-lo como indivíduo que, na obra, se relaciona com muitas mulheres.

Contudo, um efeito dessa hipervirilidade e foco no erotismo, a partir da imagem de David Cardoso, contribuiu para que ele despertasse o interesse sexual do público masculino homossexual – aspecto percebido e satirizado nas obras da Dacar Produções. No episódio *A Guerra de Malvina* do filme *A Noite das Taras nº II*, a personagem Malvina, acompanhada de outra assaltante, abre um armário repleto de cartas enviadas ao ator, durante o suposto assalto:

– **Malvina:** nossa, quanta carta! [afirma enquanto cartas caem ao chão]

[...]

– **Malvina:** olha, que bagunça. Aqui não tem empregada!

– **Outra mulher:** só tem carta nessa casa. [...]

[Malvina abre uma carta]

– **Malvina:** deixa eu ver só. Vamos ver como é que começa... "meu grande amor...". Deixa eu ver de quem é... José Antônio. Ih, é viado! [joga a carta no chão]

[Malvina abre outra carta]

– **Malvina:** e essa agora [...]. Vamos ler... "amor da minha vida, te amo!" De quem será essa? [pausa enquanto procura o nome] Orlando dos Santos... é viado! [joga a carta no chão]¹⁷⁷

O humor da cena é construído conforme as assaltantes acreditavam que as cartas tinham sido remetidas por mulheres que acompanhavam o trabalho do ator, mas na realidade eram declarações de amor do público masculino homossexual. Desta forma, percebe-se que a exploração do erotismo masculino, a partir da imagem de David Cardoso não atraiu apenas o público feminino e heterossexual às salas de cinema, mas também homens envolvidos em práticas sexuais consideradas dissidentes para a maioria do público de pornochanchadas.

¹⁷⁶ EGOÍSMO de David. *Diário de Pernambuco*. 05 ago. 1977, caderno B, página 08.

¹⁷⁷ *A Vingança de Malvina*. Diálogo do filme *A Noite das Taras nº 2*. Fonte: reprodução.

O enfoque era nas relações sexuais entre o homem e a mulher (ou um homem e várias mulheres, conforme modelo utilizado em algumas produções), mas os personagens gays eram citados e/ou representados, sobretudo de forma caricata e como suporte para o personagem principal. No filme *As Seis Mulheres de Adão*, em que as ex-namoradas desprezadas por Adão, interpretado por David Cardoso, armam uma festa com armadilha para cortar o seu pênis, mas é salvo pelo mordomo homossexual, que nutre admiração e desejo sexual pelo protagonista:

Figuras 9.1 e 9.2: Cenas do filme *As 6 Mulheres de Adão*



Fonte: reprodução.

Nas cenas acima, o mordomo está relembrando o dia que massageou Adão, que se deita de bruços. Quando o mordomo toca seus glúteos é repreendido pelo protagonista e se desculpa, ao afirmar que “foi um momento de fraqueza”. A construção narrativa deste trecho demonstra o desejo de caráter irrefreável do mordomo, que supostamente não controla os impulsos em relação ao personagem desnudo, na mesma medida em que revela a constituição heteronormativa de Adão: permite o toque masculino quando está sendo atendido pelo massagista, desde que não haja contato com seus glúteos. Tais dinâmicas podem ser relacionadas à discussão de Paul Preciado a respeito da exclusão de relações entre gêneros e sexos, nas quais o ânus foi o primeiro órgão privatizado, colocado fora do campo social.¹⁷⁸

Dinâmicas normatizadoras de condutas sexuais vinculadas às religiosidades ocidentais de matriz cristã e aos discursos médico-científicos inscreveram as práticas heterossexuais pênis-vaginais como única forma aceitável de sexualidade, principalmente quando vinculada à procriação. Dessa forma, o prazer relacionado à região dos glúteos foi estigmatizado e excluído das relações sociais. Assim, os adeptos do sexo anal podem ser compreendidos como sujeitos

¹⁷⁸ PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

de conduta contrassexual, com possibilidades de derivação radical em relação ao sistema sexo/gênero dominante. Adão, enquanto representação de homem heterossexual e viril, deveria recusar toques e avanços nos seus glúteos, por constituírem-se como práticas aceitas por homossexuais.

Entretanto, este recorte do filme apresenta aspectos ambivalentes, na medida que para o público masculino e heterossexual pode ser uma cena cômica e desconfortável, por retratar condutas que deveriam ser combatidas por homens heterossexuais, mas também demonstra dinâmicas que podem despertar interesse sexual entre homens gays: apesar do toque proibido, os glúteos são apresentados desnudos, como possíveis objetos de desejo ao público espectador.

De acordo com a forma que construíram a cena e relação com o mordomo homossexual, foi possível “flertar” com o público gay e ainda manter a virilidade de Adão, que imediatamente repreende o homossexual que toca seus glúteos. A partir das representações, é reforçada a ideia do homem cisgênero, hetero, viril e rico enquanto padrão de masculinidade almejado, que deveria se relacionar com muitas mulheres e ser admirado e invejado por homens heterossexuais. No caso do filme, a inserção de cenas pautadas pelo homoerotismo foi um recurso para ampliar o público da pornochanchada, mas pode contribuir para a reconfiguração de limites da heterossexualidade.

Paul Preciado estuda como o capitalismo transforma “sexo”, “gênero”, “sexualidade”, “prazer” em objetos de gestão política da vida que são comercializados, em dinâmicas comerciais potencializadas por meio da tecnologia¹⁷⁹ – analógica no período estudado e, posteriormente, digital. Desta forma, o corpo de David Cardoso é representado enquanto mercadoria capaz de suscitar diferentes percepções, que variam conforme o público consumidor e suas práticas sexuais.

Nas obras acima, os personagens homossexuais são retratados como acessórios aos enredos dos protagonistas, sem exploração de nuances sobre suas personalidades e trajetórias: nos filmes, costumam trabalhar como porteiros, mordomos ou secretários, a serviço de homens e mulheres heterossexuais. Também tendiam a ser apresentados como indivíduos em contraponto à sexualidade e virilidade dos personagens de David Cardoso: se os Adões eram viris, os homossexuais apareciam nas telas com trejeitos atribuídos ao feminino. Se os Adões se relacionavam sexualmente com muitas mulheres, os homossexuais não costumavam ser

¹⁷⁹ PRECIADO, 2018.

apresentados com pares românticos ou sexuais. Quando demonstravam desejo, este estava direcionado aos Adões, mas sem muitas oportunidades de consumação dos atos sexuais.

Em 1980, o filme *Corpo Devasso* (1980) modifica tais dinâmicas. Nele, David Cardoso atua como Beto, indivíduo que vivenciou êxodo rural forçado e não encontrou emprego formal na cidade de São Paulo, por conta de sua origem no campo. Em meio às dificuldades financeiras, é influenciado pelo colega de quarto Beto a se prostituir e atender homens que gostam de “coisa estranha”, conforme relatado por um dos personagens. Em uma das cenas, o cliente homossexual é retratado deitado no chão, enquanto os dois garotos de programa – Beto e Chico – estão em pé. O cliente se apoia na bota de Chico e beija sua perna, enquanto Beto o bate nas nádegas com um cinto. Todos estão desnudos, mas a escuridão do quarto impede a visualização das genitálias. Trata-se de uma cena de BDSM¹⁸⁰, em que o personagem homossexual opta pela posição de inferioridade, por se tratar de uma das suas preferências, consumada por meio de transações comerciais.

Em *Corpo Devasso* os desejos de personagens homossexuais não ficam restritos ao campo das ideias e insinuações, mas são apresentados em cenas eróticas com participações de David Cardoso e outro ator. Além das relações entre homens¹⁸¹, o filme explorava representações de relações sexuais que envolviam mais de duas pessoas, aspecto combatido pelos censores de pornochanchadas. Também há a construção de enredos sentimentais, na medida em que um dos clientes, apresentado como intelectual de classe média, se apaixona por Beto. Nesta obra, os homens gays não são necessariamente retratados como indivíduos que serviam os heterossexuais, mas como pessoas envolvidas em relações ambivalentes de poder.

¹⁸⁰ Sigla que faz referências às práticas de *Bondage*, Disciplina, Dominação & Submissão, e Sadismo & Masoquismo, que consistem em relações sexuais consensuais com exploração do poder, controle e dor. A apropriação com sentido erótico da categoria sadomasoquismo e/ou adesão ao acrônimo BDSM têm se feito presentes no Brasil desde pelo menos a década de 1980. Segundo as pesquisadoras Regina Facchini e Sarah Machado, referências a tais condutas podem ser notadas por meio da produção de literatura erótica entre o final dos anos 1970 e meados da década seguinte e, posteriormente, por meio da internet. Contudo, elas não abordam as representações erótico-pornográficas deste segmento presentes nas pornochanchadas ou filmes de sexo explícito do mesmo período, o que reforça a importância da análise do BDSM no cinema. Mais informações em: FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. “Praticamos SM, repudiamos agressão”: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), v. 14, n. 2, ago. 2013.

¹⁸¹ Contudo, é importante ressaltar que as gravações de cunho homoerótico eram pensadas e executadas de forma diferente às cenas de sexo entre homens e mulheres, sobretudo como forma de evitar cortes censórios, conforme será trabalhado no terceiro capítulo da presente tese.

Por um lado, os clientes homossexuais de Beto são apresentados como pessoas com boas condições socioeconômicas, que ocupam cargos influentes e podem beneficiar ou prejudicar a vida do protagonista, a depender de como as relações se desenrolam. Por outro, o personagem de David Cardoso não corresponde a algumas das investidas amorosas e sexuais dos homens, e chega a agredi-los fisicamente. Dessa forma, é possível concluir que mesmo em posição de vulnerabilidade econômica, Beto ainda é representado de forma viril, a dominar outros homens e dar preferência às relações sexuais e amorosas com mulheres, estando envolvido com os homossexuais apenas por meio de transações monetárias – fator que contribuiu para a heterossexualidade do protagonista não ser problematizada nas narrativas da obra.

Contudo, é importante discutir o período de produção e circulação da obra, que está relacionada ao contexto de abertura política que estava em vigor, a resultar em flexibilização censória. Desta forma, foi possível retratar não apenas as relações sexuais entre homens, mas condutas que misturavam sexo e violência, dinâmicas estas que eram proibidas pela censura em momentos anteriores.

Nos filmes de sexo explícito *O Viciado em C* (1985) e *Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985), é apresentado o enredo fictício de José, personagem do interior que vai para a cidade grande, São Paulo, em busca de sexo, por não querer mais se relacionar apenas com os animais da fazenda. As duas obras têm o humor e representações da consumação sexual como principais características, ao representar o protagonista como indivíduo que só obtém pleno prazer sexual ao relacionar-se com travestis.¹⁸² O termo travestis ou transsexuais não é amplamente utilizado nas obras, e estas personagens são retratadas de forma pejorativa, como pode ser percebido nos diálogos abaixo, de *Novas Aventuras do Viciado em C*:

– **Padre:** Nome? [Gagueja]

– **Esmeralda:** Esmeralda Joaquina da Silva.

– **Padre:** Este documento é seu? [...] Aqui está escrito Esmeraldo Joaquim da Silva.

¹⁸² Na segunda metade do século XX, tais identidades de gênero apresentavam dificuldade de compreensão para a população, e travestis poderiam ser retratadas como mulheres, homens, “viados” ou como pessoas do terceiro sexo. Dependia de quem as estava abordando. Os filmes estudados abordam várias dessas denominações, mas para facilitar a análise, optou-se pela utilização do termo travestis. Mais informações em: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- **Esmeralda:** Sou eu!
- **Padre:** Então não pode haver casamento. [Expressão facial séria]
- **José:** Como não?
- **Padre:** Ela é homem.¹⁸³

Trata-se de uma cena em que José tenta se casar com Esmeralda, uma das travestis com quem se relaciona, e o padre de uma cidade pequena se recusa a realizar o casamento, por considerar que Esmeralda é um homem. A tentativa de construção cômica do diálogo ocorre conforme o padre, confuso e desconcertado, lentamente percebe que se trata de casamento entre um homem cisgênero e uma travesti, enquanto o casal mantém a seriedade, como se não percebesse a situação enquanto inusitada, de acordo com a época, legislação e contexto religioso. A conversa continua:

- **José:** E daí, seu Padre?
- **Padre:** Óh, vocês estão me gozando. Eu não gosto que tirem sarro da minha cara.
- **José:** Eu estou falando sério, nós vamos casar.
- **Padre:** Aqui não.
- **José:** Aqui sim. Vou procurar outro padre.
- **Padre:** Pode procurar até a pu... [gagueja] o senhor Bispo.
- **José:** O senhor está sendo extremista.
- **Padre:** Extremista porra nenhuma! [se levanta a gritar] Fora daqui ou eu chamo a polícia. Vão casar na puta que o pariu. Na casa do caralho!
- [Esmeralda e José se levantam]
- **Esmeralda:** E o senhor é um malcriado.
- **Padre:** E a senhora é uma... uma... uma viado. [vira para a câmera e se benze]. Óh, meu Deus do céu! Eu acho que eles são co... co... [gagueja] comunistas. Fora daqui, fora daqui, fora daqui ou eu chamo a polícia. [...]
- [Esmeralda e José saem apressados e o Padre os acompanha, até a saída da Igreja]
- **Padre:** Socorro, polícia! A cidade está sendo invadida pelos comunistas. Filhos da... [pausa] puta! [outra pausa] viados! [...] me fodi!¹⁸⁴

¹⁸³ Diálogos do filme *As Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985). Fonte: reprodução.

¹⁸⁴ Diálogos do filme *As Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985). Fonte: reprodução.

Neste ponto, com diálogo mais agressivo, o padre se revolta com a proposta do casal e profere xingamentos, elementos constituídos em tom humorístico, tendo em vista que uma figura religiosa perde a paciência e xinga os fiéis, algo considerado inusitado. Além disso, o padre associa os visitantes à prática do comunismo, que deveria ser veementemente combatida, na mesma medida em que não deixa de tratar a travesti com artigos femininos, por mais que a partir da palavra “viado” também a trate no masculino. Essa confusão dos gêneros, por mais que apresentada em tom de piada, demonstra como sexualidades dissidentes, fora do padrão heterossexual e cisgênero, eram tratadas no período – por mais que em obras que explorassem representações de sexo explícito com travestis.

Tais características dos filmes podem ser relacionadas ao que Paul Preciado aborda como “pornopoder”, em que toda produção e organização de representações culturais, audiovisuais e semiótico-técnicas estabelecem padrões de desejo, com rápida difusão e informações sendo acessadas com maior facilidade.¹⁸⁵ Tais padrões seguem modelos de “excitação-frustração-excitação”. A produção de David Cardoso flerta com os desejos de homens, supostamente cisgênero, em relação às mulheres travestis. Contudo, em uma abordagem conservadora. As mulheres travestis não são tratadas como indivíduos em par de igualdade aos seus parceiros, e a exploração de seus corpos não representa avanços sociais a esses grupos, mas reprodução de padrões de violência.

O padre é utilizado como recurso humorístico, que fica horrorizado, xinga e decide ir à delegacia denunciar o casal, que só poderia ser comunista. Na sociedade brasileira do século XX, e em outras regiões do mundo, tais relações entre comunismo e sexualidade fora do padrão heterossexual e cisgênero foram estimuladas por grupos anticomunistas, que buscavam preservar a moral sexual e a estrutura familiar. Divulgavam notícias de que os bolcheviques haviam sido responsáveis por transformar a velha Rússia em espetáculos de degradação de costumes e excessos sensuais do mundo pagão.¹⁸⁶ “Desvios” sexuais eram, supostamente, o objetivo dos comunistas, que teriam sucesso no Brasil caso não fossem combatidos pelos cidadãos de bem.

¹⁸⁵ PRECIADO, Paul B, 2018.

¹⁸⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo, 2000.

Os comunistas eram vistos como indivíduos perigosos que tinham como objetivo a destruição das famílias tradicionais, e algumas frases eram falsamente atribuídas a seus integrantes. A Vladimir Lenin, líder russo, atribuíram a fala de que para a Revolução prosperar era “preciso destruir nela [mulher] o sentimento egoísta e instintivo do amor materno, pois [...] nenhuma Revolução será possível enquanto existirem a família e o espírito de família”.¹⁸⁷ Essa afirmativa falsa, mas de ampla circulação entre contrários ao comunismo, era uma distorção de ideias dos bolcheviques. Além disso, era divulgada a ideia de que os comunistas já estavam instalados nos cargos de maior importância do Brasil, com poderosa rede de espionagem e instrumentos que facilitassem suas pretensões de vinculação nos partidos políticos, imprensa, crítica literária, artística, meios científicos, círculos financeiros e demais meios.¹⁸⁸ Desta forma, durante diferentes décadas do século XX criaram a ideia de que os brasileiros deveriam estar em vigilância constante, em combate ao “perigo” comunista.

A tese de que os comunistas buscavam destruir família, moralidade e dignidade dos inimigos para, posteriormente, dominá-los foi aceita entre apoiadores da Ditadura civil-militar brasileira¹⁸⁹, que viam no comunismo a representação de elementos que não deveriam ser aceitos no Brasil. Acreditava-se que estes indivíduos buscavam introduzir a doutrina comunista em qualquer país, a penetrar por meio dos pontos fracos do caráter do inimigo – frase também falsamente atribuída, dessa vez ao líder chinês Chou-Em-Lai¹⁹⁰ –, sendo alguns destes pontos fracos a moralidade e liberalização dos costumes. Nos discursos da sociedade civil, a constatação da onda de erotismo e permissividade, em que “abre-se um jornal, mulheres peladas; abre-se uma revista, mulheres peladas. Afinal, nosso país [...] não é comunista, como

¹⁸⁷ CATTANI, Vilberto. *Requerimento da Câmara Municipal de São Carlos contra a pornografia*. São Carlos, 24 mar. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0183/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0183_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

¹⁸⁸ A obra em questão é da década de 1930, mas demonstra ideias e instruções anticomunistas que tiveram força durante grande parte do século XX. SALGADO, Plínio. *Doutrina e tática comunistas (noções elementares)*. São Paulo: Casa Plínio Salgado, 1935, p. 44-45.

¹⁸⁹ CARVALHO, Hermenegildo. *Boletim enviado pelo padre Hermenegildo e encaminhado ao Departamento de Polícia Federal*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0028/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0028_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

¹⁹⁰ CHRISTAN, Ary. *Carta da Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil ao Ministro do Exército*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura das Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0122/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0122_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

nos estrangeiros”,¹⁹¹ em clara associação entre comunismo e práticas sexuais tidas como desviantes.

Dessa forma, a Ditadura civil-militar brasileira era vista por parcelas da sociedade civil como sistema político moralizante que seria responsável não apenas por barrar a suposta ameaça comunista no território brasileiro, mas por contribuir para manutenção das práticas sexuais tidas como saudáveis e estimuláveis – monogâmicas, heterossexuais e dentro dos laços matrimoniais, por mais que se percebesse maior flexibilidade no caso dos homens.¹⁹² Defensores da suposta “Revolução de 1964”, como nomeiam os apoiadores desta ditadura no Brasil, denunciavam a contradição entre o “crescimento vertiginoso [...] nos mais variados setores da administração pública e o crescimento também vertiginoso da licenciosidade e do atentado à moral sadia e tradicionalmente cristã do povo brasileiro”.¹⁹³

Assim, viam o momento autoritário vivido pelo Brasil como uma época em que os indivíduos na posição de poder poderiam controlar direta ou indiretamente o comportamento da população, sendo as práticas chamadas de “amor livre” características não condizentes com a suposta moralidade que estaria sendo salvaguardada especialmente a partir de 1964. Dessa forma, percebe-se o sexo como importante mecanismo de controle dos corpos e discursos, sejam eles femininos ou masculinos. Aqueles comportamentos sexuais tidos como desviantes, que não poderiam ser controlados, eram associados à marginalidade, e grupos sociais/políticos que deveriam ser combatidos. Retornando ao filme *Viciado em C*, ao chegar na delegacia e denunciar o casal, o delegado fica amedrontado, por considerar dois comunistas número bem maior do que ele seria capaz de lidar – algo que também reforça o caráter humorístico da obra.

Desta forma, percebe-se que as pornochanchadas – com caráter erótico ou já na transição para o cinema de sexo explícito – apresentam contestações ao padrão comportamental do período estudado, em que por meio do “choque” e representações de indivíduos e práticas sexuais tidas pelos setores mais conservadores como não convencionais, novas subjetividades

¹⁹¹ *Carta enviada ao Serviço de Censura*. São Paulo, 23 set. 1974. Manuscrita. Autoria não identificada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0048/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0048_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

¹⁹² CARDOSO, 2010.

¹⁹³ PEDROLLO, Ottone. *Carta encaminhada ao presidente João Figueiredo*. Palmas, PR, 16 mai. 1972. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0025/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0025_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

eram divulgadas e estimuladas, de modo que outros públicos consumidores fossem contemplados com o conteúdo dos filmes.

Todavia, não é possível afirmar que a representação de indivíduos em relações sexuais consideradas dissidentes – homens gays, mulheres lésbicas, transsexuais (por mais que o termo não fosse amplamente utilizado na época) e travestis, bem como homens cisgênero que se relacionam sexualmente com as travestis – ocorra de forma a constituir padrões de igualdade em relação aos homens heterossexuais cisgêneros. Quando essas práticas eróticas ou pornográficas são representadas, em pequena ou larga escala, são alvos de escárnio, por mais que se relacionem com desejos de grupos consumidores. Ou seja, são produções construídas a partir de uma ótima heteronormativa e, mesmo assim, lidaram com intensa prática censória, como será verificado no próximo capítulo.

Por meio do humor, estes filmes satirizavam a sociedade da época e apresentavam relações sexuais e condutas plurais que iam contra comportamentos defendidos por instituições como família, escola, Estado e Igreja. Se por um lado, conforme defendido por Guacira Lopes Louro, a escola oferecia aos corpos o auto disciplinamento, o investimento continuado e autônomo do sujeito sobre si mesmo¹⁹⁴ em dinâmicas que privilegiariam o comportamento heterossexual e condutas sociais respeitáveis. As pornochanchadas, por outro lado, apresentavam comportamentos masculinos e femininos que não estariam de acordo com a norma, conforme pode ser verificado na cena abaixo:

Figuras 10.1 e 10.2: Cenas do filme A Noite das Taras, episódio III



Fonte: reprodução.

¹⁹⁴ LOURO, 2023, p. 26.

Ao levar um grupo de *hippies* a uma churrascaria, o marinheiro Júlio contava sobre sua vida e histórias amorosas, enquanto as personagens faziam piadas sexuais e utilizavam linguagem obscena. No decorrer dos diálogos, uma das garotas sente coceiras no corpo, e revela um dos seios enquanto se coça, em uma cena que mescla comicidade e erotismo. Além disso, constrói percepções do indivíduo *hippie* como alguém que não estaria adaptado ou interessado em se adaptar às condutas sociais de um jantar em espaço público. As outras personagens demonstram naturalidade em relação ao ocorrido, enquanto o protagonista ignora o que aconteceu.

2.4 Para além das pornochanchadas: influências erótico-pornográficas de produções impressas e do cinema internacional

Antes da popularização de imagens erótico-pornográficas em cores e movimentos, por meio do cinema, o consumo de pornografia ocorria principalmente através de publicações escritas, com exploração de enredos e/ou imagens eróticas. Ao estudar a respeito do surgimento de noções modernas acerca da pornografia, a historiadora Lynn Hunt verificou que não surgiu de forma espontânea, mas a partir de um longo processo de conflitos entre “escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro”.¹⁹⁵

Além disso, a autora percebeu que o pornográfico não existia como categoria distinta até o final do século XVIII, tendo em vista que normalmente era utilizada como ferramentas de crítica ao Estado – sobretudo durante Iluminismo ou Revolução Francesa – ou à Igreja. Durante o século XIX, o termo pornografia foi definido e difundido, tratando-se de uma categoria de características ocidentais, com amplas repercussões, e justificada pela necessidade de criar representações eróticas que pudessem estimular e/ou satisfazer desejos sexuais, e não mais apenas tecer críticas às instituições de poder.

A respeito do consumo erótico-pornográfico a nível nacional, há pesquisas realizadas a partir dos acervos e consultas de bibliotecas públicas do início do século XX, demonstrando como os leitores poderiam acessar conteúdos sobre “sexo, sexualidade, amor e casamento [...],

¹⁹⁵ HUNT, Lynn. *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade* (Org.); tradução Carlos Salak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999, p. 11.

encontrando neles as diversas combinações e interligações dos temas conforme o caráter da obra que consultavam”¹⁹⁶, sobretudo em produções científicas da área médica, ou livros de literatura com conteúdo de sugestão erótica. Tratava-se do desejo de conhecer sobre sua própria sexualidade, em um contexto em que os conteúdos explicitamente pornográficos não eram facilmente comercializados.

Entre estas produções erótico-pornográficas de origem brasileira, veiculadas em anos posteriores, é possível destacar as publicações que ficaram conhecidas como *Catecismos*, de autoria de Carlos Zéfiro – pseudônimo do funcionário público carioca Alcides Aguiar Caminha –, que entre as décadas de 1950 e 1970 publicou histórias eróticas em quadrinhos, com circulação entre público consumidor de diferentes gerações. Eram histórias com desenhos pornográficos explícitos, em que homens e mulheres mantinham relações sexuais sobretudo de cunho heterossexual. Há exploração de fantasias em que homens fazem sexo com as irmãs, primas, empregadas domésticas, mulheres milionárias desconhecidas, entre outras personagens. Normalmente com desempenho sexual satisfatório, os homens destes quadrinhos seduzem com facilidade e fazem seus pares sexuais alcançarem múltiplos orgasmos com notável facilidade, conforme representado em diferentes histórias. O aspecto erótico-pornográfico já era ilustrado nas capas das revistas:

Figuras 11.1, 11.2, 11.3 e 11.4: Capas de revistas atribuídas a Carlos Zéfiro



Disponível em: carloszefiro.com

Através das imagens, é possível verificar a exploração da nudez, sobretudo feminina. Tais produções ficaram conhecidas como “*Catecismos*”, por conta da ideia de que ofereceram

¹⁹⁶ DENIPOTI, Cláudio. *Páginas de prazer: a sexualidade através da leitura no início do século*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, p. 85.

uma educação sexual a diferentes gerações, assim como o catecismo oferecia uma educação religiosa. Nas obras de Carlos Zéfiro, eram representadas genitálias masculinas e femininas, posições sexuais tidas como inovadoras (penetração na axila), instruções diretas e indiretas de como proporcionar o prazer feminino, entre outras características. O ato de realizar sexo anal, por mais que fosse tratado como a via não convencional (referem-se ao sexo vaginal como sexo “normal”), era tido como comportamento geracional. Na história *Conselhos quadrados*¹⁹⁷, a avó aconselha sua neta a não aceitar sexo anal na noite de núpcias, enquanto a neta se questiona “como era diferente antigamente” e faz o contrário do que foi sugerido pela avó: pratica o sexo anal e sai da lua de mel “cabaço”, em referência à virgindade vaginal.

Dessa forma, se percebe a construção social das personagens femininas enquanto mais pudicas na geração da avó, enquanto as jovens das décadas de 1960 e 1970, principalmente, já se permitiam as supostas “novas” práticas de fruição sexual, conforme representado nos quadrinhos. A novidade, contudo, não consiste na existência do sexo anal enquanto possibilidade, mas na produção e circulação ampliada de discursos a respeito das práticas sexuais, através das histórias em quadrinhos e, posteriormente, do cinema e da televisão. Assim, evidencia-se maior articulação entre desejo, consumo e práticas sexuais em um contexto que, a partir da década de 1960, intensifica dissociações entre sexo, casamento e procriações.

Além de questões relativas ao desejo e práticas sexuais, as histórias em quadrinhos de Carlos Zéfiro possibilitam a percepção dos padrões de beleza da época, em que mulheres eram normalmente representadas como magras e de seios e nádegas grandes, com pelos nas áreas íntimas – pelagem esta que é descrita como um interesse sexual masculino, em trechos como “alcançava seu monte de Vênus [região pubiana], recoberto por densa e macia cabeleira”¹⁹⁸ e outras situações em que os personagens poderiam se excitar ao ver os pelos pubianos através dos biquínis das mulheres. Tais padrões estéticos também eram percebidos nas atrizes de pornochanchadas e filmes de sexo explícito das décadas de 1970 e 1980. Entretanto, também há histórias como *A Raspadinha e o Trava*, em que a mulher não possuía pelos pubianos, elemento que causa surpresa e excitação no personagem masculino, bem como demonstra os padrões estéticos do período.

¹⁹⁷ ZÉFIRO, Carlos. *Conselhos quadrados*. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

¹⁹⁸ ZÉFIRO, Carlos. *Anita*. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

Os personagens masculinos concebidos por Carlos Zéfiro também eram elaborados conforme rigorosos padrões estéticos que, por sua vez, os configuram como homens musculosos, de corpos longilíneos, com pelos pubianos espessos e pelugem fina espalhada pelo peitoral. Essa construção visual articulava-se a uma representação recorrente pautada pela hipervirilidade, na qual esses personagens apareciam sempre desejantes, disponíveis para a prática sexual e capazes de copular diversas vezes, mesmo após múltiplos orgasmos, assegurando a satisfação mútua nas relações com as mulheres. Ao apresentar tais atributos corporais e performances sexuais idealizadas, as produções de Zéfiro não apenas estimulavam fantasias eróticas, mas também funcionavam como um espaço de elaboração e circulação de saberes sobre a sexualidade, antes mesmo da linguagem em som e movimento do cinema popularizar a comercialização de cenas explícitas de sexo, em um período no qual mídia, família e outras instituições não tendiam a debater tais temáticas abertamente.

Em muitas histórias, os personagens masculinos principais se sentem traídos e utilizam do sexo como vingança e controle das mulheres. Na história *O campeão*¹⁹⁹, sobre um lutador, a mulher de seu rival seduz o personagem principal, com o objetivo de manipulá-lo para que ele perdesse uma luta. Quando o rapaz descobre, a estupra por meio de penetrações anais – porém a palavra “estupro” não foi utilizada no enredo. Situação semelhante é observada na revista *Amigos... amigos...*²⁰⁰, na qual o protagonista é enganado por outro homem e se vinga por meio de relações sexuais anais forçadas com a amante do rival.

Dessa forma, o sexo anal é retratado como uma prática corretiva, por meio da qual a dor opera como tecnologia de punição, de disciplina das mulheres e até de vingança simbólica contra outros homens. No entanto, no desenvolvimento das narrativas, as personagens fictícias passam a demonstrar prazer nessas experiências, recurso narrativo utilizado para reforçar as fantasias de dominação e violência do potencial público consumidor masculino. É nesse contexto de popularização do sexo explícito nas representações impressas que produções como as de Carlos Zéfiro foram alvo de censura. Na década de 1960, a circulação dessas revistas e outros produtos erótico-pornográficos era censurada por forças policiais, que apreendiam os impressos e poderiam deter os proprietários de bancas de revistas que os comercializavam.²⁰¹

¹⁹⁹ ZÉFIRO, Carlos. *O Campeão*. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

²⁰⁰ ZÉFIRO, Carlos. *Amigos... amigos...*. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

²⁰¹ “GANG” da obscenidade caçada pela polícia. *Diário da Noite* (SP). 04 mai. 1963, p. 09. Caderno 01.

A comparação entre a recepção dos catecismos e das pornochanchadas durante o período em que estas produções foram idealizadas e em décadas posteriores permite a percepção de mudanças no consumo, comportamento sexual e padrões de moralidade ocorridas na segunda metade do século XX. Sobre os impressos de Carlos Zéfiro, a pesquisadora Erika Cardoso informa:

Se hoje os catecismos são expostos em balcões de livrarias renomadas é porque o gosto os destituiu de seu carácter excitante e transgressor, convertendo-os em artefato artístico e cultural e seu consumo pode, inclusive, significar uma marca distintiva, na medida em que, hoje, Zéfiro é *cult*. Os usos, portanto, foram recodificados. Se em um momento os catecismos eram consumidos por colegiais e indivíduos considerados ignorantes e até mesmo depravados, em outro, se tornaram artefatos artísticos. Os objetos continuam os mesmos, seus usos, sua apropriação é que se transformou.²⁰²

Tal reflexão pode ser aprofundada na medida que verificamos como as produções posteriores aos catecismos contribuíram para a recodificação dessas histórias em quadrinhos. Nos períodos de circulação dos livretos de Carlos Zéfiro, estes eram considerados depravação e imoralidade. Posteriormente, as pornochanchadas trouxeram novas maneiras de estimulação sexual, mais realistas que os desenhos. Com o advento de filmes de sexo explícito, as chanchadas eróticas, antes tidas como subversivas e imorais, chegaram a ser representadas pelo discurso jornalístico como obras inocentes, discursos estes que corroboram para a compreensão de como parcelas populacionais tratam o processo de “transição ao explícito” de forma linear e simplista, desconsiderando as complexidades das disputas de poder.

Se por um lado, as pornochanchadas e obras de sexo explícito influenciaram retroativamente as representações erótico-pornográficas anteriores, como livretos de Carlos Zéfiro, que passaram a ser tidos como artefatos artísticos e culturais, esses filmes também demonstram como ocorreu, sobretudo a partir da década de 1970, uma aceleração na produção, circulação e consumo de erotismo, através das imagens em movimento e som do cinema, enquanto em períodos anteriores os leitores precisavam consultar gêneros diferenciados, combinados entre si, para ter acesso aos conteúdos de cunho sexual.

²⁰² CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950-1970)*. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

Como em uma apresentação de *strip-tease*, o cinema e os seus filmes permitiram lentamente, e de forma coreografada, a perda das camadas de roupa, a revelar dinâmicas cada vez mais marcadas pelo explícito e pela aceleração do comércio de imagens. Contudo, não é possível tratar este processo de forma linear ou progressiva, uma vez que a articulação entre erotismo, sexualidade, moralidade, censura e liberdade não opera apenas pela interdição, mas de modo relacional, móvel e produtivo, em que há indivíduos que buscam “proibir”, mas também múltiplas disputas pelas “liberações”. A prática censória e a expansão do cinema erótico-pornográfico não constituem polos opostos, mas efeitos distintos de um mesmo regime de poder que atravessa todo o corpo social e cria formas de saber, discursos e demais dinâmicas²⁰³, não lineares.

É importante ressaltar que, nesse contexto, as revistas pornográficas tendiam a ser mais explícitas que as pornochanchadas, tendo em vista que os “membros eróticos e os exercícios sexuais [das revistas] são mostrados com menor pudor e mais realismo”²⁰⁴, com exposição prolongada das genitálias. Contudo, as imagens em movimento, cores e vozes do cinema eram atrações à parte, mesmo em um produto cultural podado pela prática censória.

Além da análise do consumo de produtos erótico-pornográficos através dos impressos, estudar a importação, circulação e influência de filmes internacionais no Brasil permite a compreensão de processos históricos que levaram à consolidação de um mercado cinematográfico nacional voltado ao erotismo. Os filmes eróticos italianos, veiculados sobretudo durante a década de 1970, repercutiram no Brasil através de exhibições, ou, quando censurados, de notícias em jornais e revistas, que contribuíam para a curiosidade e interesse do público consumidor pela temática. Por conta do sucesso destas produções internacionais, o gênero das pornochanchadas foi influenciado pelo cinema da Itália, em um contexto no qual a constante aceleração no envio e consumo de informações corroborou para a constituição de sujeitos deslocados, com maior contato informacional entre diferentes regiões.²⁰⁵ Desta forma, o cinema nacional do período estudado na tese é constituído em nível regional, nacional e global, com influências mútuas entre as diferentes regiões. Ao abordar sobre os filmes da Itália, o historiador Jairo Nascimento corrobora para a análise deste contato informacional:

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

²⁰⁴ *Revista Pasquim*. Ano XI – nº 750. Rio de Janeiro. 10/11 a 16/11/1983, p. 15.

²⁰⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

As comédias italianas, na maioria das vezes, eram obras de baixa produção, realizadas de forma rápida, com um erotismo suave, destacando a nudez das atrizes [...]. Não eram pornográficos, no sentido *hardcore*, os filmes mostravam o nu feminino, parcial ou total, e as relações sexuais, quando apareciam, eram simuladas, insinuativas. A comédia erótica italiana apresentava algumas características que a tornavam identificável, na própria Itália, e nos países em que os filmes eram exibidos. Uma particularidade, como vimos, eram os filmes em episódios, dividir um longa-metragem em três ou quatro histórias.²⁰⁶

As similaridades entre o cinema erótico italiano e o brasileiro reforçam a compreensão de que o movimento cinematográfico nacional foi influenciado por produções realizadas fora do país, a ponto de alguns setores da população e da crítica cinematográfica passarem a classificar determinadas obras eróticas italianas como pornochanchadas, sobretudo quando se objetivava depreciar estas produções. Nesse sentido, se as chanchadas eróticas brasileiras sofreram influências de produções estrangeiras, as obras italianas também foram ressignificadas a partir de referenciais, subjetividades e classificações brasileiras. Além disso, produções brasileiras do gênero também foram exportadas e repercutiram no exterior de maneiras que ainda demandam investigações mais aprofundadas. De todo modo, em ambos os lados do oceano Atlântico, o cinema erótico expressou dinâmicas associadas à revolução sexual e à flexibilização dos costumes, movimento observável também em países como Estados Unidos, França, Suécia e Alemanha, embora a influência internacional mais significativa para a consolidação do cinema erótico nacional tenha sido exercida pelas produções italianas.

Este cinema erótico produzido na Itália se intensificou na década de 1970, mas foi influenciado pelo neorrealismo italiano – por meio de elementos como a centralidade narrativa ao retratar o cotidiano do homem “comum” – e pela *commedia all’italiana* – através do uso do humor, sátira dos costumes e centralidade na temática do desejo e da sexualidade. Segundo a pesquisadora Fernanda Stucchi, após a Segunda Guerra Mundial, a Itália tinha a disposição escassos recursos financeiros e materiais para atividades cinematográficas e, desta forma, os cineastas foram obrigados a reformular o modo de fazer cinema. Assim, se desenvolveu o neorrealismo italiano, marcado por contestações sociais, em que a realidade popular era

²⁰⁶ NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. Curitiba: CRV, 2018.

apresentada de forma abordasse o povo enquanto protagonista, com suas lutas pela sobrevivência e histórias trágicas.²⁰⁷

Além do enfoque em classes socioeconômicas menos abastadas, as gravações ocorriam em cenários abertos e com a atuação de atores não profissionais, por conta da redução drástica de gastos. No final da década de 1950, contudo, o neorrealismo começou a dar sinais de crise na audiência, o que abriu espaço para o movimento cinematográfico que ficou conhecido como “neorrealismo rosa”, por ser influenciado pela temática neorrealista, mas marcado pela comicidade e enredos tidos como mais “leves”. Conforme a pesquisadora Celina Lima Augusto, esta vertente foi marcada por obras de abordagem mais populista e conformista, com mensagens de resignação e aceitação diante das condições sociais apresentadas.²⁰⁸

Neste contexto, muitos cineastas intensificaram a contratação de atrizes, especialmente vinculadas aos concursos de beleza, por conta de seus atributos físicos, como forma de aumentar a carga erótica das obras e, conseqüentemente, o número da bilheteria. Por conta disto, jornalistas cunharam o termo *maggiorata* – que ganhou projeção na historiografia – para designar um grupo de atrizes de sucesso que, por conta da aparência física e atuação, lotaram teatros, cinemas e se constituíram como grandes produtos publicitários.²⁰⁹ Trata-se de uma geração de atrizes com impacto além dos personagens, dos filmes e do cinema, como Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Silvana Pampanini, Sophia Loren e outras.

A origem da *commedia all'italiana* decorreu a partir de grupos de roteiristas e diretores²¹⁰ que já eram atuantes em outras vertentes do cinema, e juntos criaram um gênero fílmico com heranças neorrealistas no que concerne a exibição de problemas da sociedade, mas com tom cômico e, às vezes, amargo, que seria responsável pela atração do público consumidor às salas de cinema. Com o afrouxamento da censura, na década de 1970, o subgênero da comédia erótica ou comédia *sexy italiana* foi explorado por cineastas italianos, em um processo de grande exportação e impacto em outros países, sobretudo o Brasil.

²⁰⁷ STUCCHI, Fernanda. *Do neorrealismo à comédia à italiana*. Revista de Italianística (Portal de Revistas da USP), n. 39, 2019, p. 14-22.

²⁰⁸ AUGUSTO, Celina Vivian Lima. *O gênero cinematográfico commedia all'italiana: uma proposta de estudo*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas. Universidade de São Paulo, 2014.

²⁰⁹ VITELLA, Federico. *Maggiorate: divismo e celebrità nella nuova Italia*. Disponível em: <<https://iris.unime.it/handle/11570/3296028>>. Acesso em jan. 2025.

²¹⁰ STUCCHI, Fernanda, 2019.

Segundo Jairo Nascimento, os filmes italianos lançados no Brasil entre a segunda metade da década de 1960 e meados de 1970 evidenciam a recepção positiva do público brasileiro em relação a essas comédias eróticas e suas influências na produção nacional, com atores e atrizes que formaram um *star system*, como Gloria Guida, Laura Antonelli, Barbara Bouchet, Catherine Spaak, Edwige Fenech, Lino Banfi e Lando Buzzanca.²¹¹ Contudo, tal afirmativa pode ser contestada com base em fontes hemerográficas do período, marcadas por indivíduos que também combatiam e desclassificavam o cinema erótico italiano, por vieses técnicos e/ou moralistas parecidos com as formas de desclassificar as pornochanchadas.

Ely Azeredo teceu críticas ao cinema erótico italiano por vieses técnicos, ao afirmar que este filão do cinema “continua caindo de nível, mesmo quando reúne todos os ingredientes de êxito fácil, como [...]: um ator popular e eficiente, [...], um time de mulheres bonitas, [...] um diretor que costuma render em termos de divertimento”.²¹² Como pontos negativos, o crítico de cinema acentuou a crise de imaginação e onda de inércia entre os escritores do gênero, bem como esquemas previsíveis e repetição das ideias originais de sucesso da comédia erótica italiana.

Entre os filmes italianos exibidos em território brasileiro destaca-se *Nonostante le apparenze... e purché la Nazione non lo sappia... all'onorevole piacciono le donne* (1972), protagonizado por Lando Buzzanca e lançado no Brasil sob o título de *O Deputado Erótico*. Embora tenha sido proibido no início da década de 1970²¹³, o filme e seu protagonista passaram a ser noticiados pela imprensa brasileira, que enfatizava a participação de Buzzanca em produções que supostamente transitavam do “picante” ao “pornográfico”²¹⁴. Além disso, destacavam a atuação de produtores que “percebendo o sucesso de [...] Buzzanca com as mulheres – que falam muito do encanto do seu olhar e do erotismo que o caracteriza –, lançaram-no numa dúzia de histórias originais e ousadas”.²¹⁵

Ao veicular este tipo de matérias, a mídia contribuiu para a ampliação de expectativas em torno do ator e de seus filmes, mesmo quando ainda estavam interditados em território nacional, a contribuir, também, para a popularização de outras produções erótico-pornográficas italianas. *O Deputado Erótico* só foi liberado pela censura em 1979, após portaria assinada pelo

²¹¹ NASCIMENTO, Jairo, 2018.

²¹² AZEREDO, Ely. A fadiga dos “supermachos”. *Jornal do Brasil* (RJ). 7 jun. 1972, p. 02. Caderno B.

²¹³ DEPUTADO erótico. *Diário de Pernambuco*. 10 mar. 1973, p. 12. Segundo Caderno.

²¹⁴ ÂNGELO, Miguel. O erótico siciliano. *O Cruzeiro*. 10 jan. 1973, nº 02, p. 80.

²¹⁵ ÂNGELO, Miguel. O erótico siciliano. *O Cruzeiro*. 10 jan. 1973, nº 02, p. 81.

então diretor da Censura Federal, José Madeira.²¹⁶ A influência do cinema da Itália sobre produções brasileiras também se evidencia no depoimento do ator Cláudio Cunha, que chegou a afirmar ter “copiado” Buzzanca²¹⁷, a indicar a circulação de referências estéticas e performáticas entre o cinema italiano e o brasileiro.

Através dessas influências mútuas, verifica-se que a temática da sexualidade no cinema, apesar de combatida, se expandiu durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, em conexões de nível local, nacional e global que refletem desejos e comportamentos da segunda metade do século XX. Assim como no Brasil, em espaços como França e Itália os grupos tidos como conservadores se organizaram em manifestações contra obras erótico-pornográficas, nas quais coletivos contrários à pornografia aderiram a métodos de contestação estudantil, chegando a organizar manifestações em massa com exibição de cartazes.²¹⁸

No início da década de 1980, noticiavam sobre a morte do “pornô” e crise vivenciada pelo cinema erótico italiano, de forma similar às notícias sobre as pornochanchadas – estas, brasileiras. No caso da Itália, o Diário de Pernambuco informou que a *Associazione Generale Italiana dello Spettacolo* (AGIS) estava satisfeita com a crise da pornografia, enquanto os exibidores de cinemas do território italiano afirmavam que “o cinema não pode viver se não projetamos películas pornográficas que assegurem, queiram ou não, um mínimo de garantia de ingressos”.²¹⁹ Contudo, tais posições contraditórias, entre AGIS e exibidores, pouco revelam a respeito da atual situação vivenciada pelo cinema erótico italiano no período, uma vez que o consumo pornográfico estava em passando por mudanças e não era veiculado exclusivamente pelo cinema, já que a pornografia também era consumida por meio de revistas e, cada vez mais, fitas de videocassete, no decorrer da década de 1980.

Segundo redatores da revista *Close-Up*, em meados da segunda metade do século XX o mundo atravessou uma onda de erotismo violento, em que as pornochanchadas se constituíram como resultados das demandas pela temática erótica. Assim, essas obras foram formuladas em um contexto de intensa circulação fílmica, sofrendo influências da Revolução Sexual e dos

²¹⁶ CENSURA libera filme premiado. *Correio Brasiliense*. 13 nov. 1979, p. 10.

²¹⁷ ABREU, 2006, p. 99.

²¹⁸ LOSEY, Josech; MARTIN, GUIDOARISTARCO, Marcel Martin; HUNNINGS, Neville. *Censura e cinema*. Cadernos de Cinema. Lisboa: Publicações Dom Quixote 07, 1969.

²¹⁹ ITÁLIA: O fim das pornochanchadas. *Diário de Pernambuco* (Recife). 21 mai. 1980, p. C-8.

filmes erótico-pornográficos internacionais – sobretudo italianos –, mas com características próprias relativas à conjuntura política, social e econômica do Brasil.

Durante a década de 1970, popularizou-se na Europa obras do subgênero *sex report film*, pseudodocumentários que enfocavam na vida sexual de suas protagonistas, sendo um dos maiores expoentes a série *Schulmädchen-Report*, de origem alemã, que pode ser traduzida como Relatório de Estudante. Trata-se de obra vagamente baseada no livro do sexólogo Günther Hunold²²⁰, que apresenta entrevistas com doze supostas adolescentes sobre suas vidas sexuais. Devido ao sucesso do primeiro filme, criaram uma série com treze volumes, em produção até a década de 1980. Com o objetivo de driblar a censura alemã, os *sex report films* adotaram inicialmente o caráter narrativo científico de filmes educativos, com comentários explicativos sobre a trilha sonora ou ênfase no caráter documental, chegando a retratar pesquisas nas ruas.²²¹

No Japão, os filmes erótico-pornográficos ficaram conhecidos pela expressão *pink films*, independente do país de origem destas obras. Eram produções proibidas, mas que conseguiam comercialização em território japonês a partir de táticas que buscavam evitar ou contornar apreensões e processos judiciais, que poderiam chegar a ser marcadas por edições que conectavam cabeças aos pés, a excluir genitálias, e por quadros desfocados, para disfarçar os atos sexuais que estavam sendo apresentados.²²² Assim como nas pornochanchadas, os *pink films* tinham relações carnavais simuladas, enquanto as obras que de fato retratavam copulações sexuais eram borradas com mosaicos.²²³ A lei japonesa, ao contrário da brasileira, não permitia a exibição de pelos pubianos, o que tornava a produção de *pink films* e filmes de sexo explícito mais controladas.

Outra manifestação do cinema erótico-pornográfico italiano foi o gênero fílmico intitulado *Nazi sexploitation*, que incorpora a simbologia nazista para explorar desejos, perversões e degradação humanas. Segundo o pesquisador Marcus Stiglegger, apesar do uso do

²²⁰ Livros do sexólogo Günther Hunold como *Sexual Pleasures From A to Z* foram proibidos em território brasileiro, com base no Decreto-Lei 1.077, bem como criações de Dr. G. Pop e Brigitte Bijou, todas de caráter erótico-pornográfico. Contudo, se percebe que também havia preocupação em censurar produções com vieses políticos contrários à Ditadura Civil-Militar, como obras relativas a Vladimir Lenin e Che Guevara, censuradas com base na Lei de Segurança Nacional. TÍTULOS censurados. Jornal do Brasil. 31 dez. 1977, p. 04.

²²¹ DEUTSCHE KINEMATHEK – Museum für Film und Fernsehen (Org.). *German Film. Volume 8: 1970–1979: From the Archives of the Deutsche Kinemathek*. Berlim: Hatje Cantz Verlag, 2024.

²²² JAPANESE no longer have yen for movies. *Reading Eagle*. 13 mar. 1977, p. 30.

²²³ SUMMERHAWK, Barbara; MCMAHILL, Cheiron; MCDONALD, Darren (Orgs.). *Queer Japan: personal stories of Japanese lesbians, gays, transsexuals and bisexuals*. Norwich: New Victoria Publishers, 1998.

holocausto em filmes de *exploitation* ter causado controvérsia, ainda assim foram obras de grande sucesso e retorno financeiro.²²⁴ *Love Camp 7* (1968) e *Ilsa, She Wolf of the SS* (1974) representam as principais características desse subgênero marcado por sadismo, sexualidade e relações com política.

Durante a década de 1970, o chamado *snuff porn* se consolidou no imaginário popular de habitantes dos Estados Unidos, por tratar-se de um subgênero pornográfico supostamente filmado na América do Sul²²⁵, em que atores e atrizes – mas principalmente as atrizes – poderiam ser assassinados em frente às câmeras, após e/ou durante atividades sexuais. O jornal norte americano *Kingman Daily Miner* noticiou que tais filmes estavam em circulação em cidades dos Estados Unidos, especialmente ao leste, e que eram divulgados por meio de slogans similares a "isso só poderia ser filmado na América do Sul, onde a vida é barata"²²⁶.

Tal subgênero, que reforça dinâmicas de violência extrema e visões xenofóbicas de seus distribuidores, despertou a atenção de autoridades policiais, como o *Federal Bureau of Investigation* (FBI), que investigou alguns dos filmes e descobriu que os assassinatos eram falsos. Dessa forma, a pesquisadora Lisa Downing percebe a fluidez de definição do subgênero *snuff*, por se tratar de um corpus fantasmático marcado por uma série mutável de definições que contribuem para a compreensão de fantasias sociais do contexto em que tais filmes foram criados.²²⁷ Alguns autores defendem que não se trata de pornografia – se não foi filmada com o consentimento das supostas vítimas –, outros argumentam que a obra deixa de ser *snuff* se o suposto assassinato foi simulado, entre outras questões.

Tal forma de fazer cinema também influenciou o cinema erótico-pornográfico brasileiro, ao passo que cineastas como Carlos Reichenbach e Cláudio Cunha trabalharam em versões nacionais do *snuff porn*. Em *Snuff – Vítimas do Prazer*, Cunha afirmou “não matamos ninguém, mas as cenas são de um realismo impressionante [...] nas cenas de violência, o ‘pau’

²²⁴ STIGLEGGER, Marcus. Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/scholar?oi=bibs&cluster=16428194345868689159&btnI=1&hl=pt-PT>>. Acesso em ago. 2024.

²²⁵ DOWNING, Lisa. Snuff and Nonsense: The Discursive Life of a Phantasmatic Archive. IN: DEAN, Tim; RUSZCZYCKY, Steven; SQUIRES, David (Org.). *Porn Archives*. London: Duke University Press, 2014.

²²⁶ 'Snuff' Records Brutality Yes, Pornography No. *Kingman Daily Miner* (Kingman, Arizona). 10 fev. 1976, p. 04.

²²⁷ DOWNING, Lisa, 2014, p. 251.

quebrou para valer”²²⁸, o que enfatiza as principais características necessárias ao subgênero (sexo, violência e simulação de assassinato), da mesma forma que o afastam do *snuff porn* propriamente dito, por não haver assassinatos reais.

Obras estrangeiras como *Garganta Profunda* (1972), *Emanuelle* (1974) e *O Império dos Sentidos* (1976) – que foram analisadas de forma aprofundada no último capítulo da tese – demonstram um interesse crescente em filmes com a temática erótico-pornográfica, na mesma medida em que diferentes setores sociais reuniam forças para barrar o consumo e produção de tais obras. Tais embates podem ser percebidos nos posicionamentos de Françoise Giroud, durante seu mandato enquanto ministra na França, que declarou ser violentamente contra a onda de pornografia vivenciada pelo país durante a década de 1970.²²⁹

O pronunciamento da ministra ocorreu no contexto de lançamento do filme *A História De O* (1975), dirigido por Just Jaeckin – mesmo diretor de *Emmanuelle* – e baseado no livro de mesmo nome, lançado na década de 1950 por uma pessoa de pseudônimo Pauline Réage. Trata-se da história de um grupo que reúne escravas sexuais em um castelo aos arredores de Paris, que foi publicada por revistas em países como França, Bélgica, Suíça, Alemanha e Estados Unidos.²³⁰ Os capítulos de *História de O* causaram polêmica por onde foram divulgados, da mesma forma que foram responsáveis pelo sucesso de vendas das revistas – por mais que debatessem proibição, confisco ou limitação dos materiais.

Da mesma forma, publicações eróticas foram divulgadas pela revista *Playboy* desde a década de 1950, com imagens de mulheres despidas, histórias curtas, contos, charges e outras produções, voltadas especialmente ao público masculino, cisgênero e heterossexual. Segundo o pesquisador Paul B. Preciado, o idealizador da revista *Playboy* foi capaz de criar uma *pornotopia* contemporânea²³¹, reconfigurar o imaginário arquitetônico da segunda metade do século XX e implementar novas noções e desejos de masculinidade, a partir do marketing da revista. Através da *Playboy*, o homem heterossexual norte-americano, que tinha a constituição de lar familiar suburbano como principal modelo a ser seguido, intensificou seu contato com outras possibilidades de masculinidade: homens solteiros ou divorciados que se apropriavam do espaço doméstico e o transformavam não apenas em um refúgio do mundo exterior,

²²⁸ VÍTIMAS do prazer, novo filme de Cláudio Cunha. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 45.

²²⁹ *Revista Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 40.

²³⁰ *Revista Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 40.

²³¹ PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: um ensaio sobre a arquitetura e a biopolítica da Playboy*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.

concebido para o prazer sexual, mas em uma espécie de “observatório seguro, um centro de gestão de informação para a produção de versões midiáticas ficcionais da esfera pública”, no contexto de disputas da Guerra Fria, em que modelos como o espião artificial, impenetrável, sedutor e sofisticado ganhavam centralidade nos modelos de masculinidade do período.²³² Tratava-se não apenas da apropriação do espaço doméstico, então tido como dominado pelas mulheres, mas também de sua masculinização, para evitar associações com a masculinidade.

Assim, as ideias apresentadas por Paul Preciado contribuem para a compreensão de como a *Playboy* repercutiu em dinâmicas ocidentais que não estão estritamente relacionadas ao erotismo e à sexualidade. Os modelos de masculinidade presentes nos discursos da revista, também veiculada no Brasil, tiveram impacto na vida e subjetividade de indivíduos do país e, conseqüentemente, nas pornochanchadas. Os personagens vividos por David Cardoso, comumente escritos como homens solteiros, viris e integrantes de camadas socioeconômicas privilegiadas, foram influenciados por modelos de masculinidade associados à figura do *playboy*, bem como a personagens da cultura do *cowboy* e do espião norte-americano – elementos que tiveram impacto na geração de Cardoso e demais profissionais associados à Dacar Produções, conforme será discutido posteriormente.

É possível perceber um aumento na representação do erotismo e da sexualidade, desde meados do século XX. Contudo, não se pode afirmar que as práticas censórias e o interesse pelas temáticas sexuais fossem novidades. Mesmo as sociedades que não passaram por ditaduras ainda possuíam os padrões comportamentais e noções de moralidade que poderiam ser ressignificadas, causar tensões sociais, passíveis de ressignificação e geradoras de tensões sociais. O que caracteriza, de modo mais específico, as décadas de 1960, 1970 e 1980 é a multiplicação das imagens em movimento de cunho erótico no cinema, as quais publicizam os embates entre a censura e a liberação.

²³² PRECIADO, 2025, p. 40.

3 O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O POLÍTICO: a pornochanchada sob censura

Ao estudar a respeito da Ditadura civil-militar brasileira, o historiador Carlos Fico aborda o conceito de “utopia autoritária” – concebido como influenciado, de forma rarefeita, pela Doutrina de Segurança Nacional²³³ –, em que entre os grupos dirigentes era veiculada a ideia de que seria possível transformar o Brasil em uma potência mundial, caso alguns “obstáculos” fossem eliminados. Segundo o autor, para alguns militares mais radicalizados “era necessário eliminar [...] os obstáculos identificados com o comunismo, com a ‘subversão’ [...]”. Para outros, os brasileiros eram ‘despreparados’, não sabiam votar, [...] não tinham conhecimento da realidade nacional [...]”.²³⁴ Dessa forma, alguns setores das Forças Armadas defendiam a ideia de uma “operação limpeza” capaz de prender, exilar e matar os inimigos da “utopia autoritária”, mas determinados segmentos militares também acreditavam que deveriam desenvolver um projeto que suprisse as “deficiências de formação” da sociedade e a protegesse de “ideologias exóticas” ou de outras formas de corrupção do espírito.²³⁵

Assim, para além do aspecto repressivo com possibilidade de prender indivíduos sem mandado judicial, interrogar violentamente e matar pessoas tidas como inimigas, os militares também atuaram em uma dimensão “pedagógica” da “utopia autoritária”, na qual uma das preocupações era assegurar que os brasileiros não sofressem “atentados à moral e aos bons costumes”.²³⁶ Dessa forma, a dimensão pedagógica incluía censura moral, propaganda política e a instituição de disciplinas de Educação Moral e Cívica (EMC), Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e Estudos de Problemas Brasileiros (EPB) – elementos que contribuíram para a divulgação de concepções associadas à “utopia autoritária” entre a população brasileira,

²³³ Doutrina constituída a partir da adaptação de ideias desenvolvidas no exterior, articuladas segundo aspirações de elites militares e civis, sobretudo por meio da Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1948. Segundo esses setores, o avanço comunista era iminente, o que exigia presença constante das Forças Armadas no cenário político, na condição de supostas defensoras da ordem e da segurança nacional. Sob influências externas, a ESG tornou-se uma instituição que mesclou principalmente orientações norte-americanas, francesas e alemãs no desenvolvimento de seu quadro conceitual. Mais informações em: OLIVEIRA, Nilo Dias de. Os primórdios da Doutrina de Segurança Nacional: A Escola Superior de Guerra. *História (São Paulo)*, v. 29, n. 2, p. 135-157, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/his/a/fjdD7JqjsgcmFqvsbmdKVLN/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: fev. 2026.

²³⁴ FICO, 2020, p. 126.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ FICO, 2020, p. 127.

conforme estudado no decorrer do presente capítulo, com enfoque na análise de aspectos morais.

O aspecto moralizante é característica de grande destaque entre os apoiadores do Regime Militar. Antes do golpe de 1964, a marcha da Família com Deus pela liberdade já era composta por pessoas que levantavam cartazes contra o comunismo e buscavam vigiar e controlar condutas morais consideradas desviantes. Segundo a historiadora Janaína Cordeiro, essas manifestações foram formadas por uma “ampla frente de grupos de direita e conservadores [que] conclamavam a sociedade a defenderem a família, a Pátria, a democracia, a Constituição e a religião, que consideravam sob ameaça pelo governo trabalhista de João Goulart”.²³⁷ Se, antes do golpe, as marchas levantavam tais questões, em datas posteriores a 1º de abril de 1964 as manifestações assumiram um caráter de celebração da intervenção vitoriosa e da suposta “salvação” do Brasil²³⁸ –dinâmica que extrapola a preocupação com as reformas de base propostas por Goulart e evidencia a construção de um pânico moral, político e econômico como estratégia de mobilização da população.

A ameaça à moral e aos bons costumes constituía um elemento que despertava preocupação entre diferentes setores da sociedade, especialmente aqueles ligados à direita política, à Igreja Católica e outras instituições conservadoras. Nesse contexto, o comunismo era concebido como a síntese de elementos que poderiam destruir a família e a moral brasileiras, e esse discurso foi amplamente veiculado, sobretudo no contexto da Guerra Fria, por meio de jornais, rádios e documentos produzidos por órgãos vinculados ao regime militar. Segundo a historiadora Marylu Oliveira, “comunista” se tornou uma categoria discursiva utilizada para desqualificar indivíduos, fossem eles adversários políticos ou não.²³⁹ Assim, ateus, libertinos, homossexuais e outros sujeitos considerados subversivos podiam ser associados ao comunismo. A partir da desqualificação do outro, buscava-se combater práticas consideradas comunistas e conduzir a sociedade segundo parâmetros morais e políticos específicos.

²³⁷ CORDEIRO, Janaína Martins. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. *Revista de História*, São Paulo, n. 180, p. 1–19, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rh/a/N3y4qtLG8XkgR3gKP9yvwBm/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: fev. 2026.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ OLIVEIRA, Marylu Alves de. *Da terra ao céu: culturas políticas e disputas entre o trabalhismo oficial e o trabalhismo cristão no Piauí (1945-1964)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2016.

Com a justificativa de conter opositores da sociedade civil e, conseqüentemente, barrar o crescimento de grupos de esquerda, cria-se durante a Ditadura civil-militar brasileira, um complexo aparato repressivo. Nele, a Polícia Política ocupava o primeiro plano da hierarquia de poder, constituindo com a Justiça Militar e a Censura um sistema integrado²⁴⁰, amparado pela Lei de Segurança Nacional, promulgada em 1969, que formalizava os princípios da Doutrina de Segurança Nacional em combate às supostas ameaças internas e externas à sociedade brasileira. Com aprovação do Congresso Nacional, o Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado após o golpe de 1964, com a finalidade de superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contrainformação, em particular as que interessassem à Segurança Nacional, para assessorar o Presidente da República em decisões, possibilitar entendimentos e ligações com os Governos dos Estados, com entidades privadas e com as administrações municipais, além de fornecer informações ao Conselho de Segurança Nacional.²⁴¹

Apesar de a lei nº 4.341/64, responsável pela criação do SNI, não especificar as temáticas compreendidas como relativas à Segurança Nacional, é possível identificar, a partir de documentos oficiais confidenciais produzidos pelo órgão, a existência de uma preocupação sistemática com a fiscalização de condutas morais e de produções culturais. O SNI listava teatros e cinemas, sob a justificativa de que ambos os estabelecimentos “são armas sutis, utilizadas pelo Movimento Comunista Internacional (MCI), para a acelerar a conquista da mente do povo de um país e tornar vitoriosa a revolução comunista”²⁴²; monitorava e registrava notícias de jornais relativas a contestações políticas, a condutas morais consideradas desviantes e a outras temáticas possivelmente associadas à subversão²⁴³; listava filmes interditados pela

²⁴⁰ CARVALHO, Aloysio Castelo de. O regime militar autoritário de 1964: o aparelho repressivo. *Textos para Discussão (Niterói)*, v. 333, p. 01-39, 2018. Disponível em: <http://economia.uff.br/wp-content/uploads/sites/584/2020/11/UFF_TD333.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

²⁴¹ LEI nº 4.341, de 13 de junho de 1964. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L4341.htm>. Acesso em: fev. 2026.

²⁴² SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Pedido de busca nº 1681/42/AC/81*. [S.l.], 14 ago. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/mmm/81001636/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_mmm_81001636_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

²⁴³ SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Fiscalização e registro do jornal Movimento acusado de propaganda adversa*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/81012597/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_81012597_an_01_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

Censura Federal, com o objetivo de apontar quais tinham vínculos com a Embrafilme²⁴⁴; elaborava dossiês com informações sobre o financiamento e a coparticipação da Embrafilme na produção de obras filmicas, após seu diretor se manifestar acerca das pornochanchadas²⁴⁵; por fim, emitia documentos que hierarquizavam produções classificadas como “de baixo nível técnico e cultural”²⁴⁶, entre outras ações. Em um dossiê sobre o uso de drogas no Brasil, atribuíram a seguinte frase ao político soviético Mikhail Suslov:

Não precisamos nos preocupar em conquistar a área do inimigo belicamente. Basta que empreguemos a seguinte estratégia: 1º – disseminar o tóxico em meio à juventude, principalmente, nas escolas e universidades; 2º – desmoralizar as autoridades constituídas, aproveitando-se de suas fraquezas morais; 3º – destruir a família, através da pornografia, da pornochanchada, usando-se os meios de publicidade bem como os teatros e cinemas.²⁴⁷

A fonte acima demonstra como a Doutrina de Segurança Nacional havia sido difundida entre parcelas da população brasileira durante o contexto de Guerra Fria, em que buscava-se combater “inimigos” associados ao comunismo. Nesse contexto, a frase atribuída a Mikhail Suslov aborda como os soviéticos supostamente buscavam destruir a família ocidental através da pornografia e da pornochanchada. Contudo, é importante ressaltar que não há evidências históricas confiáveis de que as chanchadas eróticas, enquanto gêneros fílmicos de origem brasileira, foram mencionadas pelo político soviético em questão. Trata-se de adaptação de texto encontrado pelo relator do SNI, com base no cinema erótico e realidade do Brasil. Além disso, a teoria segundo a qual Mikhail Suslov e outros indivíduos da União Soviética

²⁴⁴ SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Informação nº 150/15219/76/SICI/1/DSI/MEC/76*. [S.l.], 16 dez. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/76101417/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_76101417_d0004de0005.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

²⁴⁵ SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Pedido de busca nº 085/19/AC/79*. [S.l.], 26 jun. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/79002943/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_79002943_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

²⁴⁶ SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Memorando nº 1400/02/CH/GAB/QSNI*. [S.l.], 19 set. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/81012778/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_81012778_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

²⁴⁷ SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Informe nº 384/81/E2-E/4ª DE*. Belo Horizonte, 20 abr. 1981. Datilografado. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/ooo/81004797/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_ooo_81004797_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

objetivariam controlar países da América Latina por meio do consumo de drogas é difundida em obras como *Cocaína Vermelha*, de Joseph D. Douglass Jr.²⁴⁸, livro de caráter conspiratório, que não apresenta fontes históricas confiáveis nem emprega rigor metodológico na realização das análises.

Dessa forma, para além do aspecto anticomunista presente na atuação de relatores do SNI, é possível constatar a falta de rigor na elaboração dos documentos que subsidiavam as informações prestadas aos generais-presidentes. Ainda assim, tais documentos cumpriam uma importante função política, tendo em vista que os órgãos de repressão estimulavam a fiscalização e as denúncias de indivíduos e de instituições que poderiam ser consideradas ameaçadoras à manutenção do sistema capitalista. Nesse contexto de disputas, o historiador Carlos Fico aborda diferentes imagens utilizadas pelas Forças Armadas para designar os inimigos, que dependiam do estágio político vivido:

Nos momentos em que combateram contendores mais visíveis, como as guerrilhas urbana e rural, puderam usar, sobretudo, imagens recorrentes no campo estritamente político (o subversivo perigoso, o plano insidioso de comunização, o jovem inocente útil, o padre comunista, o militar como vítima). Quando se viram em fase decadente, lançaram mão da tópica tradicional de fundo ético-moral (a família fragilizada, os valores morais degenerados).²⁴⁹

Apesar do caráter situacional da distinção apresentada por Carlos Fico, convém destacar que essas imagens do campo político e do campo ético-moral já circulavam antes da Ditadura civil-militar brasileira, e permaneceram dotadas de força discursiva após o golpe de 1964. Representações do “subversivo perigoso”, do “plano de comunização” e do “jovem inocente útil” foram propagadas por meio de jornais, livros, filmes, programas de rádio e outros meios de comunicação, assim como as imagens da “família fragilizada” e dos “valores morais degenerados”. Ambas as perspectivas foram apropriadas e reproduzidas por diferentes camadas da população civil, conforme será verificado no decorrer do presente capítulo.

Desse modo, as pornochanchadas constituíram um gênero fílmico brasileiro que, para além de demonstrar a liberdade sexual de homens e mulheres e os conflitos geracionais, de

²⁴⁸ DOUGLASS JR., Joseph D. *Red Cocaine: The Drugging of America and the West*. 2. ed., rev. Londres; Nova York: Edward Harle Ltd, 1999.

²⁴⁹ FICO, 2001, p. 218.

classe, raça e gênero, também permite observar dinâmicas políticas entre as Forças Armadas e indivíduos tidos como “inimigos” do Brasil, influenciadas pela Doutrina de Segurança Nacional: nos filmes, era comum sátiras à fragilidade estrutural e moral das famílias, bem como representações de “subversivos perigosos” e “jovens inocentes úteis”. Do mesmo modo, produtoras e cineastas se apropriaram de discursos legitimados em determinados círculos militares²⁵⁰, com o objetivo de facilitar a veiculação de suas obras.

Criada a partir do Decreto nº 70.665 de 1972, a Divisão de Censura de Diversões Públicas foi um órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal (DPF), encarregado de censurar e fiscalizar produções culturais que incluíam filmes, peças de teatro e programas de televisão. Segundo o pesquisador Gláucio Soares, a Divisão de Censura não era uma entidade política, por focar em aspectos morais das diversões públicas, enquanto a censura política era majoritariamente realizada pelos órgãos militares de segurança.²⁵¹ Contudo, a análise da documentação produzida pela DCDP demonstra que não necessariamente ocorria distinção entre censura moral e censura política: conforme os técnicos de censura objetivavam vetar conteúdos contrários à moralidade e aos bons costumes, também preocupavam-se em proibir produções que contestassem doutrinas políticas vigentes no período. A censura política, por sua vez, também levava em consideração os aspectos morais.

Por intermédio do Serviço de Censura, constitui-se um expressivo conjunto de arquivos relacionados aos conteúdos que poderiam ou não ser produzidos e consumidos pela população. O funcionamento desse aparato envolvia técnicos responsáveis pela censura prévia, práticas recorrentes de autocensura por parte dos produtores culturais, bem como mecanismos de fiscalização sobre a circulação das produções. O ato de fiscalizar, contudo, ultrapassava o ofício de indivíduos vinculados à DCDP ou ao CSC, uma vez que seguimentos do público consumidor também denunciavam elementos tidos como irregularidades. Nesse contexto, os produtores

²⁵⁰ A historiografia estabeleceu distinções entre os militares que disputaram o poder durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, classificados entre “moderados” e “linhas-duras”. Supostamente, o primeiro grupo seria formado por indivíduos que defendiam uma transição rápida à democracia, enquanto o segundo almejava a continuidade dos militares no poder e intensa repressão. Contudo, Carlos Fico questiona essa percepção: “havia matizes internos a essas correntes, sendo de algum modo restritivo pensar-se apenas nos dois grupos”. O historiador argumenta que nem todos os militares da linha-dura atuaram nos sistemas de segurança e de informações, assim como nem todos os moderados foram contra a prática da tortura. FICO, 2001, p. 23.

²⁵¹ SOARES, Gláucio Ary Dillon. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, v. 4, n. 10, p. 1-21, jun. 1989. Disponível em: <<https://biblioteca.sophia.com.br/terminal/9666/Acervo/Detalhe/13966?returnUrl=/terminal/9666/Home/Index&guid=1747612808098>>. Acesso em jan. 2026.

culturais se preparavam para lidar com a prática censória, tanto no processo de seleção dos materiais que seriam exibidos quanto na formulação dos argumentos dirigidos em recursos contra a DCDP e o CSC. Tal dinâmica era pautada pela autovigilância e autorregulação, mas também pela elaboração de táticas que possibilitassem a veiculação das produções.

Dessa forma, o presente capítulo objetiva compreender as dinâmicas de censura e controle da produção de pornochanchadas, em mecanismos que envolvem os técnicos veiculados ao DCDP, funcionários do CSC, crítica especializada, jornalistas e demais civis, que fortalecem o crivo censório e, conseqüentemente, a sensação de sociedade vigiada. A prática de autovigilância e autorregulação, intensificada pelos grupos censórios, pode ser relacionada com as discussões de Michel Foucault sobre o panóptico, aparelho de controle que introduz nos indivíduos um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.²⁵²

Assim, o objeto de censura se sente monitorado, vigiado, regulado e podado, mesmo que os aparelhos censórios vinculados ao DCDP e outros órgãos não consigam fiscalizar, de forma aprofundada, todas as manifestações culturais. Cabe ressaltar que a censura, em regimes de exceção, é uma ação que visa interditar discursos que apontem tensões sociais, coloquem em questão figuras de autoridade, como o Estado, as forças armadas, e a Igreja.²⁵³ Dessa forma, as diferentes instâncias de poder podem reunir forças com o objetivo de suprimir ações ou condutas que possam se apresentar de forma contrária aos seus funcionamentos.

As ações repressoras descentralizam o poder de escolha dos indivíduos, com o objetivo de torná-los agentes passivos na recepção das informações. A versão final dos produtos culturais exibidos teria sido interpelada, revisada e podada por agentes públicos que supostamente estariam neutralizando ameaças ao bom funcionamento do país. Contudo, tais práticas dificilmente eram restritas ao âmbito político, por também contemplarem aspectos moralizantes, com a crença de que o cuidado em relação às famílias e aos civis não estaria desvinculado ao cuidado em relação ao pleno funcionamento do Estado.

Esse quadro de intervenção sistemática sobre a produção cultural contribuiu para que o cineasta e crítico de cinema Geraldo Moraes defendesse a ideia de que a pornochanchada seria uma “filha legítima” da censura instaurada pós-1964: “os filmes que refletissem a realidade

²⁵² FOUCAULT, 2014.

²⁵³ LUCAS, Meize. *Imagens sob suspeita: a censura e suas negociações no Brasil em tempos de Ditadura (1964-1985)*. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, v. 60, p. 383-397, 2020.

nacional não interessavam [...]. Assim, eles passaram a ser execrados, dando lugar [a] esses outros [...] em nada reflexivos e com doses permitidas de erotismo”.²⁵⁴ Essa interpretação apresenta caráter simplificador que encontra consonância em parcelas da historiografia dedicada à temática da pornochanchada, mas ignora as múltiplas relações e disputas de poder presentes no processo de produção e veiculação desses filmes. Torna-se, portanto, necessário examinar as distintas dinâmicas que envolveram militares e setores da sociedade civil, bem como considerar os diferentes períodos e os aspectos subjetivos relacionados à prática censória, influenciados pela atuação dos diferentes técnicos e chefes de censura, pelo contexto político vivido, pelas formas de apresentação dos filmes e pelas legislações vigentes, entre outros elementos.

No que se refere à legislação censória em vigor durante a Ditadura civil-militar brasileira, a historiadora Beatriz Kushnir analisou o chamado “tripé dos números”, conjunto de leis elaborado ao longo do período republicano brasileiro, com ênfase nas legislações nº 20.493/1946, nº 5.536/1968 e nº 1.077/1970. Segundo a autora, esse arcabouço normativo era constituído por um amontoado de leis, decretos e outros documentos com caráter proibitivo, utilizado pelos órgãos censórios para formular tanto as possibilidades quanto as interdições²⁵⁵, a partir das fronteiras estabelecidas entre a obscenidade, pornografia e proteção às famílias. Tais dispositivos cumpriam, assim, uma finalidade simultaneamente protetora e sufocante, ao buscar preservar e impor determinadas moralidades e os costumes.

Além da legislação censória, outro aspecto relevante para o veto de conteúdos culturais foi a padronização da ficha de censura, habitualmente preenchida e assinada por ao menos três técnicos de censura e, posteriormente, encaminhada às instâncias superiores da DCDP. Apesar da existência desses procedimentos de padronização, a análise e o veto das obras não se pautavam por critérios objetivos, uma vez que produções artísticas elaboram diferentes representações, sentimentos e subjetividades, variáveis conforme o público e os agentes responsáveis por sua avaliação. Assim, a interpretação e aplicação das normas legais dependiam da atuação dos indivíduos envolvidos nas relações de poder e conforme Beatriz Kushnir:

Há sempre uma distância entre o texto legislativo e as práticas adotadas. Por vezes as leis apontam para uma liberdade que não foi praticada. Outras, o

²⁵⁴ *PORNOCHANCHADA*. Correio Braziliense. 18 fev. 1982, p. 6.

²⁵⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001, p. 80.

escrito impõe uma dura regra e legaliza um arbítrio vivido. Existe ainda a máxima da “lei que pega ou não”, que deve ser considerada. Este fosso entre teoria e a prática é um dado a ser respeitado, mas não exclui a importância do que foi legislado. Mesmo que não cumprido, aponta para uma intenção, um desejo social e/ou estatal e, portanto, uma face dos direitos a ser contemplada.²⁵⁶

A distância entre o texto legislativo e as práticas adotadas, conforme evidenciado por Beatriz Kushnir, pode ser percebida na atuação de funcionários da Censura Federal, marcada por variações relacionadas aos indivíduos responsáveis pelos vetos, às chefias da DCDP, às relações e disputas estabelecidas entre a DCDP e o CSC, bem como às influências exercidas por cineastas que submetiam suas obras à avaliação censura, entre outros fatores. Nesse sentido, ao longo do presente capítulo, se analisa como os técnicos de censura produziram interpretações por vezes marcadas pela arbitrariedade e, em determinados casos, conflituosas em relação aos filmes erótico-pornográficos submetidos, ainda que suas decisões estivessem amparadas pela mesma legislação.

Para melhor compreensão do processo censório, torna-se necessário aprofundar a análise do “tripé dos números”: o decreto de número 20.493, publicado no ano de 1946²⁵⁷, após o Estado Novo, regulamentava o Serviço de Censura de Diversões Públicas, submetido ao Departamento Federal de Segurança Pública, que controlava cinema, teatro, radiofonia, empresas e artistas. No capítulo III do decreto, há legislação relativa ao cinema, na qual determinam o prazo de validade dos certificados de censura, de cinco anos, em que após tal prazo as obras fílmicas deveriam ser submetidas a novos processos de censura. Também determina quais conteúdos seriam destinados ao público infantil e quais poderiam ser cortados pelos técnicos de censura. O desrespeito a tais normativas implicaria em punições também realizadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas – artigo esse ressaltado em alguns dos certificados de censura analisados.

Além da possibilidade de veto estabelecida em períodos anteriores à Ditadura Militar, os processos de censura analisados também faziam referência à lei 5.536 de 1968, especialmente ao artigo nº 4: “os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou

²⁵⁶ KUSHNIR, 2001, p. 82.

²⁵⁷ *DECRETO nº 20.493*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em dez. 2023.

frases”.²⁵⁸ Dessa forma, os censores se revestiam de autoridade para, além de vetar conteúdos considerados inadequados, proibir a veiculação de obras com problemas técnicos: cortes mal elaborados, cenas mal gravadas, escuras, má direção, entre outros.

O decreto e a lei mencionados nos parágrafos anteriores chegaram a ser utilizados pelos técnicos de censura como estratégia para a não exibição de filmes classificados como pornochanchadas: com base no decreto de 1946, os censores poderiam sugerir cortes em cenas com exploração da sexualidade e da violência, e com base na lei de 1968, poderiam proibir estes mesmos filmes de exibição – no cinema ou, posteriormente, em veículo televisivo – por conta dos mesmos cortes, que resultaram em problemas técnicos para a obra. Tal situação pode ser percebida abaixo, em análise do filme *A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*:

O filme não oferece condições para ser usado no veículo televisivo. Apresenta, ainda, desconexão de cenas, perceptíveis nas frações de segundos que se seguem aos bem audíveis estalidos que caracterizam as junções, patenteando-se, destarte, a invocação da lei 5.536/68, art. 4º.²⁵⁹

Por conta dos motivos citados acima e do conteúdo sexual, o técnico de censura optou pela não liberação do filme para o veículo televisivo. Houve prática censória com base no art. 4º da lei 5.536/68, que afirma “os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases [...]” com o objetivo de defender a censura prévia, e continua “sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas”.²⁶⁰

O censor em questão associa o artigo 4º com a necessidade de veiculação de obras sem cortes aparentes, com cenas conexas, quando a lei foi pensada para garantir que o técnico de censura pudesse analisar as obras como um todo, durante o processo de censura prévia – e não apenas fragmentos. Contudo, ressalta-se a ênfase ao “valor artístico, cultural e educativo” que deveria ser levado em consideração para a aprovação ou interdição dos produtos culturais e,

²⁵⁸ LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

²⁵⁹ RAMOS, Tabajara. *Parecer nº 3712/81 sobre o filme Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

²⁶⁰ LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

desta forma, pôde haver censura tendo em vista que, de acordo com o pensamento da época, os cortes previamente realizados poderiam reduzir o “valor artístico” da obra, no contexto televisivo.

Os novos decretos, promulgados no contexto da Ditadura Militar, ressaltavam que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação” e, posteriormente, davam ênfase ao veto às diversões e espetáculos públicos, bem como programação de emissoras de rádio e televisão.²⁶¹ Com a justificativa de que os meios de comunicação obedeciam a planos subversivos que visavam destruir os valores morais da sociedade brasileira, através do amor livre, o presidente da República Emílio Médici assinou esse decreto-lei. Apesar de não especificarem, de forma aprofundada, quais seriam esses valores morais, percebe-se que as pornochanchadas seriam proibidas. Contudo, não foi isto que aconteceu, já que nos primeiros anos da década de 1970, o gênero estava surgindo e ganhando adeptos.

De fato, a consolidação e profissionalização das pornochanchadas ocorreu no período de veiculação do decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976, que no artigo nº 2, inciso X fixa do número obrigatório de dias para exibição dos filmes nacionais de longa metragem, bem como regras relacionadas a tais exibições e lucros dos diretores. O Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) monitorava e concedia certificados de produtos brasileiros às obras, para que pudessem ser beneficiadas com a legislação vigente. Contudo, tais leis não foram pensadas como forma de beneficiar as pornochanchadas que, inclusive, eram produções podadas pelo crivo do conservadorismo, seja no momento inicial de idealização, produção, veiculação e consumo das obras.

Por mais que a curiosidade em relação às pornochanchadas fosse alimentada pela ação dos censores, esse não era o único fator determinante do interesse público nas representações eróticas e pornográficas. Não é possível tratar a audiência como camada passiva da sociedade, cujo padrão de consumo seja resultado direto de disputas restritas entre produtores e censores. Além disso, o declínio das pornochanchadas também ocorreu por conta de obras que abordavam a sexualidade de forma mais direta e explícita, além da concorrência da televisão e fitas de videocassete, que já estavam em processo de disseminação durante a década de 1980.

²⁶¹ *Decreto-lei nº 1.077*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm>. Acesso em dez. 2023.

Classificados como propaganda adversa, ainda na década de 1980, os filmes de cunho erótico e/ou pornográficos que eram considerados atentatórios à moral e aos bons costumes deveriam ser fiscalizados semanalmente por Agências Regionais de censura e denunciados por meio de telegramas – com foco nas capitais de Estado e cidades mais importantes.²⁶² Ou seja, durante todo o Regime Militar, mesmo no período de suposta “flexibilização”, as representações de práticas sexuais foram monitoradas e, em grande parte dos casos, combatidas.

Esse combate às representações e práticas sexuais pode ser entendido como instrumento de controle dos comportamentos, preparando os indivíduos para a perpetuação do sistema capitalista. Segundo Carlos Roberto Winckler, a concepção de família nuclear burguesa é estendida às classes populares, especialmente à classe operária, com o objetivo de gerar indivíduos adaptados à ordem capitalista.²⁶³ Dessa forma, os homens e mulheres de camadas sociais menos abastadas teriam na família uma instituição normatizadora, que supostamente ofereceria conduta moral e base, voltadas especialmente ao trabalho – o que intensificaria o capital das camadas mais abastadas.

O erotismo, a pornografia e a própria sexualidade, livre e fluída, funcionam como ameaça e forma de subverter esse sistema. As práticas sexuais que fugissem do núcleo familiar, regulado pelo matrimônio, também representavam maiores dificuldades de controle dos corpos, o que era visto como um perigo para a continuidade do sistema capitalista. Por conta disso, no século XX, a liberalização de práticas sexuais é tratada como prática anticapitalista, associada em tom alarmista ao declínio dos bons costumes, da estrutura familiar e, conseqüentemente, do bem-estar social.

Essa ideologia combativa às representações de práticas sexuais, presente nas longas listas elaboradas pelo Serviço Nacional de Informações, não ficou restrita aos militares. As práticas censórias e as disputas identitárias são práticas do cotidiano e podem ser percebidas em todo o aparato de produção, circulação e exibição de filmes e outras obras. A veiculação de pornochanchadas foi palco de intensas disputas entre camadas favoráveis a tais obras e grupos de conduta mais conservadora – sendo composta, em ambos os lados do conflito, por jornalistas, militares, cineastas e outros grupos profissionais.

²⁶² SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Pedido de busca nº 1681/42/AC/81*. [S.l.], 14 ago. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/mmm/81001636/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_mmm_81001636_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

²⁶³ WINCKLER, Carlos Roberto, 1983.

Contudo, é interessante reiterar as críticas que Michel Foucault faz à hipótese repressiva relativa à sexualidade, conforme ocorre uma multiplicação de discursos sobre o sexo. Segundo o autor, talvez nenhuma outra sociedade tenha acumulado, em um período tão curto – últimos trezentos anos –, tamanha quantidade de discursos sobre práticas sexuais.²⁶⁴ Tais debates não floresceram contra o poder ou fora dele, mas em seu núcleo, com incitações para abordar a sexualidade. Dessa forma, na mesma medida em que grupos governamentais e setores conservadores combatem as pornochanchadas e criam aparatos voltados ao controle de práticas sexuais, tratam a sexualidade como algo à margem, valorizam a curiosidade e estimulam o consumo de filmes com erotismo. Não é à toa que muitas pornochanchadas utilizaram o fato de terem sido censuradas como recurso publicitário, para sinalizar ao público-alvo daquelas proibições a espécie de conteúdo que seria consumido.

Contudo, as disputas de poder não podem ser analisadas apenas em termos negativos, como uma força que “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”.²⁶⁵ A documentação indica que as dinâmicas de poder produzem realidade, campos de objetos e rituais da verdade, com indivíduos envolvidos em uma complexa trama de relações em determinado tempo e espaço. Quando jornalistas, censores ou outros indivíduos elaboraram materiais relacionados à censura, eles estavam focados em usos cotidianos daquelas informações, com o objetivo de podar/controlar comportamentos, mas também criaram representações do período em que viviam, analisáveis para a compreensão de suas convicções e batalhas travadas.

3.1 “Sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”: consolidação e combate das chanchadas eróticas através do discurso jornalístico

Estudar as pornochanchadas no Brasil suscitou questões relevantes acerca de como o gênero se consolidou e como foi sua recepção por diferentes estratos sociais. Nesse sentido, as fontes hemerográficas acessadas permitem analisar representações do cotidiano que evidenciam a atuação de múltiplos sujeitos implicados nas relações de poder que constituíram narrativas sobre o cinema erótico brasileiro. Na medida em parte da crítica cinematográfica era frequentemente marcada por posturas que demonstram indignação, inquietação, tédio,

²⁶⁴ FOUCAULT, 2022.

²⁶⁵ FOUCAULT, 2014.

frustração e constrangimento em relação ao cinema erótico, elaboravam avaliações negativas acerca desse gênero, da sua popularidade e do público consumidor. Assim, esses críticos também operavam como agentes normativos, delineando parâmetros acerca do que o cinema brasileiro deveria ser, quais diretores seriam dignos de reconhecimento e quais temáticas seriam consideradas legítimas de repercussão midiática.

Ao analisar percepções sociais acerca da cultura de massas²⁶⁶, Umberto Eco propõe as categorias de “apocalípticos” e “integrados” como condutas intelectuais diante das produções culturais contemporâneas. Os primeiros tendem a interpretar a cultura de massa como sintoma da decadência cultural, frequentemente a partir de parâmetros influenciados pela cultura supostamente erudita e vinculada às elites. Já os integrados assumem uma postura na qual não existiria problema de a cultura “sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos”.²⁶⁷ A partir dessas formulações, é possível problematizar os modos pelos quais produções culturais populares, como as pornochanchadas, foram estigmatizadas por determinados setores da crítica cinematográfica e do jornalismo cultural. Ainda conforme Umberto Eco:

O que [...] se censura ao apocalíptico é o fato de jamais tentar, realmente, um estudo concreto dos produtos e das maneiras pelas quais são eles, na verdade, consumidos. O apocalíptico não só reduz os consumidores àquele fetiche indiferenciado que é o homem-massa, mas – enquanto o acusa de reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche – reduz, ele próprio, a fetiche o produto de massa. E ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco quando o analisa, trai então uma estranha propensão emotiva e manifesta um irresoluto complexo de amor-ódio.²⁶⁸

A categoria de “apocalípticos” contribui para a compreensão de como parcelas da crítica cinematográfica atuaram, de modo simultâneo, tanto na consolidação como no combate às

²⁶⁶ Segundo Umberto Eco, o conceito de “cultura de massa” pode ser genérico, ambíguo e impróprio, mas é utilizado em sua obra *Apocalípticos e Integrados* para designar produções culturais que se dirigem a um público heterogêneo, fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das normas formas de comunicação visual e auditiva – como a internet, apesar do filósofo não especificar esse meio de comunicação, por se tratar de obra publicada pela primeira vez em 1964, período que a internet não estava popularizada. Mais informações em: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 11.

²⁶⁷ ECO, 2006, p. 9.

²⁶⁸ ECO, 2006, p. 19.

pornochanchadas enquanto gênero fílmico. Ao analisar essa vertente da cultura de massa brasileira, tais intérpretes debateram quais obras deveriam ou não ser classificadas como chanchadas eróticas, em um processo que objetivava, sobretudo, agrupar produções sob uma categoria analítica que tendia a reduzir seus valores artísticos e culturais. A partir das práticas desses jornalistas e críticos de cinema, se percebe que as pornochanchadas, enquanto manifestações da cultura de massa, foram frequentemente acusadas de esvaziar o valor do cinema brasileiro e de transformar as obras em mercadorias fetichizadas – isto é, de converter produções históricas em entidades abstratas e homogêneas. Contudo, na medida que os “apocalípticos” adotavam tais abordagens, acabavam por também contribuir para a dinâmica de fetichização que denunciavam.

Desse modo, é possível observar que parcelas dos críticos de cinema e jornalistas analisados no presente tópico não se dedicavam a uma análise aprofundada dos filmes compreendidos como pornochanchadas, para a compreensão de suas características estruturais, estéticas ou narrativas, mas buscavam combatê-la enquanto produção cultural direcionada às “massas”. Essas práticas contribuíram para uma dinâmica de homogeneização e de abstração do gênero, que foi combatido sobretudo pelo seu caráter de exploração da sexualidade e pela suposta falta de qualidade técnica. Além disso, o processo homogeneizador também recaía sobre o público consumidor desse gênero: tido como composto por “homens-massa”, os consumidores eram tratados pelos críticos “apocalípticos” como resultado do consumo de conteúdos culturais padronizados, no que diz respeito aos gostos, comportamentos e sensibilidades, em uma dinâmica acrítica e passiva. Ignoravam-se, assim, as múltiplas vertentes erótico-pornográficas brasileiras e as produções de sentido elaboradas por indivíduos que consumiam esse cinema, ao mesmo tempo que acompanhavam outros gêneros cinematográficos.

Segundo Felix Guattari e Suely Rolnik, a noção de cultura assumiu diferentes significados ao longo do tempo, sendo um dos mais recorrentes aquele que se relaciona com o valor atribuído aos produtos e indivíduos. Com a ascensão da burguesia, a ideia de cultura-valor substituiu outras concepções segregativas²⁶⁹, anteriormente vinculadas sobretudo aos privilégios de caráter hereditário da nobreza. Essa redefinição não conferia prestígio apenas aos

²⁶⁹ GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 17-18.

sujeitos dotados de elevados níveis de instrução, mas também àqueles que consumiam produções culturais de difícil acesso às camadas populares.

Nesse sentido, os produtos culturais foram intensificados como mecanismos de hierarquização social: música, teatro e, posteriormente, cinema e televisão não funcionam apenas como instrumentos de fruição, mas também como formas de evidenciar posições sociais elevadas, a depender da qualidade técnica e das temáticas das obras consumidas, através de uma dinâmica em que objetivava-se distanciar dos estratos sociais e econômicos menos favorecidos. Desse modo, é possível perceber que a pornochanchada não era combatida apenas pela exploração de representações eróticas e sexuais, mas também por ter sido enquadrada como gênero fílmico destinado às massas.

Em contrapartida, emergem, nas fontes hemerográficas, representações de outros núcleos consumidores, frequentemente classificados como leigos: sujeitos sem vínculo profissional com a imprensa, mas que demonstravam interesse pelo cinema e produziam suas próprias críticas. Entre os periódicos analisados, como *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, destacam-se as seções de cartas dos leitores, que se configuram como espaços privilegiados para analisar percepções, apropriações e disputas relativas à pornochanchada. Todavia, é imprescindível problematizar tais manifestações, uma vez que estavam submetidas à Censura Federal e ao crivo editorial dos jornais, o que implica reconhecer que essas mensagens não estavam isentas de mediações e interdições para que, em maior ou menor grau, se alinhassem às posições políticas e/ou interesses editoriais vigentes.

Nesse contexto, a fluidez relativa ao que era considerado pornochanchada demonstra como o gênero foi utilizado para classificar outras produções artísticas. Ao classificar uma obra, jornalistas das décadas de 1970 e 1980 utilizavam, de forma habitual a expressão “sem cair na pornochanchada”, indicando tanto os limites morais impostos quanto o caráter instável do gênero. Aquele filme que explorasse a sexualidade e o erotismo de modo que o crítico de cinema avaliasse positivamente – com qualidade técnica, nudez moderada, atores e atrizes segundo os padrões de beleza da época, entre outros elementos – o havia feito “sem cair na pornochanchada”, enquanto as obras consideradas de má qualidade eram nomeadas pornochanchadas. Eram habituais posições como a crítica ao filme brasileiro *Esse Mulher é Minha... e dos Amigos* (1976):

Essa Mulher é Minha, na origem uma peça teatral de Raimundo Magalhães Jr., continua sofrendo de aguda teatralice [...]. Sem cair na pornochanchada (apesar de algumas inserções de mau gosto reminiscentes deste subgênero) [e] sem justificar em momento algum o apêndice do título (... e dos Amigos), o filme também não apresenta esforço para atualizar-se de outra forma. A direção mantém os atores sob orientação teatral. Quem tem qualidades para cinema, como [Francisco] Milani, escapa em parte à limitação. Os outros ficam numa impostação que resulta artificial aos olhos e ouvidos do cinema. Magrit Siebert fica em terra de ninguém, como que posando para poster de revista masculina. Provavelmente não passou pela cabeça do diretor pedir algo mais parecido com uma performance.²⁷⁰

Apesar do título sugestivo, que evoca a exploração do erotismo e a ideia do amor livre, a obra não é classificada pelo crítico como uma chanchada erótica. A expressão “sem cair na pornochanchada”, recorrente na crítica cinematográfica da década de 1970, era utilizada para qualificar produções culturais, internacionais ou não, consideradas detentoras de determinado nível de qualidade técnica e de contenção moral. Embora o texto apresente críticas à atuação de Magrit Siebert e às adaptações técnicas de transposição do teatro para o cinema, o desempenho de Francisco Milani é avaliado de forma positiva. Assim, o filme é compreendido pelo crítico como distinto do universo das pornochanchadas.

Cabe ressaltar que apesar de não ser considerada por Ely Azeredo como pornochanchada, a obra explora a nudez parcial da protagonista, com exibição de seios, peças íntimas, pernas e expressões faciais que remetam ao desejo sexual, o que para outros críticos de cinema poderia demarcar o filme como uma chanchada erótica. A fluidez do gênero depende de aspectos subjetivos relacionados a quem assiste, como grau de conservadorismo, nível de experiências sexuais e conhecimentos técnico de cinema, mas o apelo ao erotismo precede as pornochanchadas. Outro caso do que não seria considerado uma pornochanchada é a forma que a obra *O Vampiro de Copacabana* (1976), dirigida por Xavier de Oliveira, é retratada na notícia intitulada “Apesar da publicidade, ‘*O Vampiro de Copacabana*’ não é uma pornochanchada”:

O título e a publicidade de *O Vampiro de Copacabana* se dirigem a uma faixa de público que provavelmente achará o espetáculo infiel às promessas. Sem ser, a rigor, um bom filme, esta comédia de recheio dramático reúne muitas qualidades [...] apesar dos elementos de erotismo (legítimo), irreverência e ceticismo, Xavier [de Oliveira] não se distancia da crença nos valores individuais. André Valli, embora deslocado no papel-título, tem uma interpretação em geral convincente. É um vampiro sugado pela vida,

²⁷⁰ AZEREDO, Ely. *EM fria refilmagem*. Jornal do Brasil. 3 nov. 1976, p. 2 (caderno B).

permanentemente à procura da alegria de viver na sexualidade dos corpos disponíveis. [...] Xavier de Oliveira certamente trabalhou [...] sob as pressões idiotizantes do atual reino da pornochanchada. Às vezes, de modo efêmero, cede e realiza algumas incursões pelo terreno da vulgaridade, chegando à soleira da porta de *Como Era Boa a Minha Empregada*, mas não atravessa esse limite. Por outro lado, também não aprofunda os problemas aqui e ali aflorados.²⁷¹

Novamente, o crítico de cinema Ely Azeredo dirige críticas ao gênero da pornochanchada, por ele classificada como “idiotizante”, mas também como uma categoria cinematográfica que seria capaz de gerar pressões nos cineastas, para que realizassem incursões em tal estilo, com o objetivo de atrair o público consumidor e assegurar retorno financeiro. Todavia, na obra *O Vampiro de Copacabana*, é possível identificar a presença de aspectos eróticos, referências à comédia e, ainda, observações críticas aos aspectos técnicos – características midiaticamente associadas às pornochanchadas. Tal constatação evidencia a necessidade de problematizar os critérios utilizados para distinguir pornochanchadas de outros gêneros cinematográficos, parâmetros que não foram explicitados por Ely Azeredo na crítica analisada, abordados de forma arbitrária.

Também citado por Ely Azeredo, o filme *Como Era Boa a Minha Empregada* provavelmente refere-se à obra *Como é Boa Nossa Empregada* (1973), dirigida por Victor di Mello e Ismar Porto. Trata-se de produção estruturada em três episódios, que retratam o cotidiano doméstico e a exploração sexual de empregadas que atuavam em residências de famílias de classe média no Rio de Janeiro. O filme apresenta cenas de teor sexual, com exposição de nádegas masculinas e forte apelo cômico. Em contraste, *O Vampiro de Copacabana* é classificado por Azeredo como comédia com recheio dramático, diálogos sérios e de cunho psicológico, voltados à exploração das relações matrimoniais e dos dramas da classe média. Por conta de tais aspectos, as obras são classificadas de forma divergente: enquanto o filme de Mello e Porto é enquadrado como pornochanchada, o de Oliveira não o é, embora ambos apresentem exploração do erotismo e conteúdo humorístico. O caráter arbitrário na atribuição do termo pornochanchada também é evidenciado por carta enviada pelo leitor Antônio Carlos Costa ao *Jornal do Brasil*, em 1978:

²⁷¹ AZEREDO, Ely. *APESAR da publicidade...* Jornal do Brasil. Serviço. 9/10 out. 1976, p. 3.

Sinto-me no dever de contestar o Sr. [...] qualificou o filme *Chuvas de Verão* de “porno-chanchada”, com cenas grotescas de nudismo. É ofensa a trabalho tão maravilhoso e que merece de todos total respeito. [...] Aconselho-o a deixar de puritanismos ridículos, pois a cena em que o ator Jofre Soares, com a excelente atriz Miriam Pires, “exibem suas nádegas à plateia”, é essencial, pois reforça a ideia que o autor quer transmitir. Pena que somente as pessoas com um nível cultural um pouquinho mais elevado consigam compreender isto.²⁷²

A carta escrita por Antônio Carlos Costa evidencia a ambiguidade em relação à recepção da nudez nos filmes. Se, para alguns, ela era combatida e associada às porno-chanchadas, independentemente de como fosse apresentada, para outros era um elemento aceito, desde que presente em uma obra tida como de qualidade técnica e com propósitos narrativos importantes para a compreensão da história retratada. O autor do texto ainda reitera a percepção de como o cinema nacional era hierarquizado, uma vez que as chanchadas eróticas supostamente ocupavam os espaços mais baixos, e poderia ser considerado desrespeitoso atribuir essa nomenclatura às obras que não fossem consideradas pertencentes a esse movimento cinematográfico. Em resposta a Antônio Carlos Costa, Expedito Cordeiro escreve:

Com efeito, esses missivistas [Antônio Carlos Costa e Maria Cristina Lebre] me atribuem ignorância em razão das críticas feitas a um filme meio vazio de ideias e abundante em pornografias e cenas apelativas de nudismo, além do hediondo sequestro e assassinio a um velho e sofrido palhaço, talvez com o deliberado propósito de denegrir a ordeira e injustiçada classe circense [...]. Se *Chuvas de Verão* é “trabalho tão maravilhoso”, por que seu idealizador lhe inserir aquele quadro de travestismo? Por não acreditar que sua história pudesse motivar, por não acreditar na inteligência do público ou por simples culto ao homossexualismo? [...]. Protestei contra a deturpação solerte da poesia do povo, pois não aceito gato por lebre. Quanto à pena de que me acham digno, deveria ser transferida ao próprio ator Jofre Soares, por deixar-se corromper pela máquina torpe de fabricar dinheiro, fazendo aquele *strip-tease* ridículo a essa altura de sua carreira e apesar do seu inegável talento. Por fim, dispenso conselhos de pseudointelectuais.²⁷³

Através das páginas do *Jornal do Brasil*, o público consumidor contribuiu para o debate acerca de quais elementos seriam considerados ou não pertencentes ao gênero da porno-chanchada. Nesse sentido, o “nível cultural” e a intelectualidade são elementos evocados

²⁷² COSTA, Antonio Carlos. Cartas. *Jornal do Brasil*. 20 mai. 1978, p. 2 (caderno B).

²⁷³ CORDEIRO, Expedito Daniel. Cartas. *Jornal do Brasil*. 14 jun. 1978, p. 2 (caderno B).

como distintivos sociais que visam atribuir legitimidade ao discurso do missivista, ao mesmo tempo em que buscam silenciar e desqualificar discursos contrários. Assim, se observa a existência de um combate em torno da verdade por parte desses intelectuais, em que estabelecem critérios segundo os quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder, com o objetivo de criar posições autorizadas de enunciação.²⁷⁴ Para além de um debate em torno do nível erótico-pornográfico, também há o objetivo de distinção social através do suposto “nível cultural” dos produtos consumidos pelos indivíduos autoproclamados intelectuais.

Além das disputas por posições autorizadas de enunciação, são perceptíveis os diferentes padrões morais entre os missivistas. Para Expedido Cordeiro, elementos como o assassinato do palhaço e representação do suposto *strip-tease* de um ator idoso, bem como referências às travestis e à homossexualidade, contribuíam para a avaliação negativa da obra, tida como vazia de ideias e abundante em pornografia. Em contrapartida, conforme Antônio Costa, apenas pessoas como “nível cultural um pouquinho mais elevado” conseguiriam compreender a relevância do emprego de tais características na obra fílmica. Em notícias de outros periódicos, afirmavam que os “títulos ridículos” das pornochanchadas ocupavam espaço no mercado, enquanto “os melhores filmes – ou pelo menos, mais inteligentes – continuam na fila de espera”.²⁷⁵ Através desses discursos, percebe-se como as disputas em torno do cinema representam diferentes padrões comportamentais, morais, estéticos e culturais que podem contribuir para a ação censória das obras.

Outro caso de disputas em torno da classificação de um filme como pornochanchada pode ser percebido através do trabalho do cineasta Miguel Borges. Em 1979, o advogado Paulo Saboya formulou uma petição dirigida à Justiça, contra a exibição do filme *O Caso Cláudia* (1979) – obra supostamente baseada em acontecimentos reais, que aborda a história de uma jovem estuprada e morta no Rio de Janeiro²⁷⁶. Através da requisição, o advogado afirmou que o filme *Pecado na Sacristia* (1975), também dirigido por Miguel Borges, era uma chanchada erótica. Em defesa, o cineasta declarou que a película “tem muitos prêmios concedidos por

²⁷⁴ FOUCAULT, 1979, p. 24.

²⁷⁵ MONTAGEM livre. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 31 ago. 1978, p. 8 (caderno B).

²⁷⁶ Após campanha iniciada pelo pai da jovem Cláudia, vítima do caso real, o cineasta Miguel Borges afirmou que a personagem do filme, Flávia, era imaginária, inteiramente fictícia e realista, que não se confundia, em nada, com a pessoa de Cláudia estuprada e assassinada na vida real. Contudo, é possível perceber muitas similaridades entre a ficção e a realidade. CINEASTA nega autoridade de crítica. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 29 jul. 1979, p. 18.

vários dos mais importantes eventos culturais do Brasil [...], além do Prêmio de Qualidade atribuído pela Embrafilme”.²⁷⁷ Assim, os prêmios recebidos pelo filme são evocados como mecanismo de distinção social e tentativa de dissociação ao gênero das pornochanchadas.

Apesar da arbitrariedade verificada na consolidação do conceito de pornochanchada, o gênero extrapolou os limites do cinema, na medida em que peças teatrais, produções musicais e outros projetos que exploravam a temática sexual também puderam passar a receber tal atribuição. A partir dessa categoria, a interpretação da cultura brasileira por parte dos críticos passou por alterações: embora buscassem combater as chanchadas eróticas e a utilizassem como “bode expiatório”, ela também servia como parâmetro para distinguir produções consideradas de maior ou menor qualidade, e quanto mais distante de uma “pornochanchada”, melhor a obra tendia a ser classificada. Ademais, observa-se um caráter retrospectivo nesta interpretação, uma vez que produções eróticas avaliadas como de menor qualidade e que tivessem sido produzidas em períodos anteriores à consolidação do gênero também poderiam ser classificadas como pornochanchadas.

Além da fluidez relativa à classificação de determinadas obras como pornochanchadas, outro aspecto que merece destaque diz respeito à forma como a popularidade das chanchadas eróticas era noticiada. Ao afirmar que tais produções eram interesse do “povão”, construía-se personagens históricos sem rosto e sem nome, representados de maneira massificada, homogênea e, potencialmente, acrítica, em um processo que não reduzia apenas a pornochanchada enquanto gênero, mas também o seu público consumidor. Os frequentadores dessas sessões de cinema eram apresentados midiaticamente como pertencentes às camadas socioeconômicas consideradas inferiores, supostamente desprovidas de capacidade intelectual para acompanhar outras produções cinematográficas, como o Cinema Novo ou cinema marginal. Além disso, outra preocupação suscitada pelas pornochanchadas se relacionava ao interesse que elas poderiam despertar entre o público mais jovem. As imagens abaixo corroboram para tal constatação:

²⁷⁷ *Ibidem*.

Figuras 12.1 e 12.2: Público observa o cartaz do filme *Boneca Cobiçada* (1980)



Fonte: Correio Braziliense.²⁷⁸

A notícia que as imagens ilustraram, assinada por Maria do Rosário Caetano, começa com o título “pornô: povão gosta, a média detesta”, em referência à classe média. Na imagem, aparecem dois jovens, provavelmente com menos de 18 anos, que analisam os cartazes de filmes na porta dos cinemas. Por questões éticas, os rostos dos indivíduos não são exibidos no periódico, e não fica claro se são ou não consumidores das pornochanchadas, mas as fotografias que foram registradas de dois ângulos diferentes evidenciam que os jovens estavam observando o cartaz do filme *Boneca Cobiçada* (1980), pornochanchada lançada por Raffaelle Rossi – potencialmente a obra com a primeira cena de sexo explícito veiculada no Brasil, antes do filme *Coisas Eróticas* (1981), conforme será debatido posteriormente.

Além de *Boneca Cobiçada*, também é possível verificar o cartaz um filme de kung fu estrelado por Bruce Lee, gênero filmico que também fazia sucesso no período. A partir da imagem e da notícia, verifica-se que havia interesse popular pelas chanchadas eróticas. Contudo, quando se objetivava apresentar críticas ao gênero, as notícias de jornais tendiam a evidenciar os opositores das pornochanchadas, revelando seus rostos, nomes, escolaridade e outras informações pessoais. Em contraste, os apoiadores e consumidores desses filmes não recebiam a mesma visibilidade nas páginas dos jornais.

Segundo o crítico de cinema José Carlos Avellar, o público da pornochanchada era constituído por indivíduos que buscavam alívio para a pressão social, em que o sexo seria uma

²⁷⁸ Revista Correio Braziliense. 3 out. 1982, p. 1 e Correio Braziliense. 19 mar. 1983, p. 5.

linguagem na qual as coisas poderiam ser ditas abertamente, com elementos clássicos: arbitrário agrupamento de piadas grosseiras, palavrão que se percebe na leitura dos lábios, câmera ou personagem que se abaixa para ver as calcinhas das personagens e títulos de duplo sentido.²⁷⁹ Através de ideias apresentadas pelo comunicador, percebe-se que os consumidores do gênero eram representados como indivíduos sob pressão social, talvez associada ao contexto socioeconômico ou à Ditadura civil-militar. Todavia, também é possível constatar generalizações em relação às temáticas das chanchadas eróticas e acerca do perfil de seu público consumidor, tido como socialmente pressionado.

No periódico *Jornal do Brasil*, defendeu-se a ideia de que ao apresentar “a grandes parcelas da população não formada valores distorcidos – a paródia da plenitude, a caricatura da liberdade, a negação da igualdade e dignidade dos sexos”, a pornochanchada impossibilitava a reflexão crítica por parte de seus consumidores.²⁸⁰ Dessa forma, o público consumidor é retratado de forma passiva e massificada, tido como um grupo de indivíduos destituído de senso crítico. Da mesma maneira, os jornalistas e críticos de cinema que compartilhavam dessas ideias se representavam como profissionais que deveriam tutelar as camadas populares em busca de produções culturais tidas como detentoras de maior valor artístico.

Além da distinção no tratamento de informações relativas aos consumidores e aos combatentes do gênero, a notícia também evidencia formação escolar e a classe socioeconômica dos indivíduos que apresentavam críticas às pornochanchadas, com o objetivo de sustentar a ideia de que esse tipo de produção não seria consumido por pessoas escolarizadas e tidas como pertencentes à classe média. Todavia, trata-se de uma tentativa de generalizar e homogeneizar o público consumidor vinculado à classe média. No texto, Maria Caetano afirma:

As camadas de baixa renda curtem o filme nacional, principalmente a pornochanchada. O estrondoso sucesso de *Coisas Eróticas* demonstra isto. Despojada de preconceitos, as faixas de poucos rendimentos alimentam o veio pornochanchadístico, frequentando sessões duplas e exigindo pouco em apuro artístico – e muito em ousadia. Neste terreno, o diretor deve ser pródigo. Já a classe média, público a que cineasta e

²⁷⁹ AVELLAR, José Carlos. Nem tudo que reluz é ouro. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 11 mar. 1976, p. 2 (caderno B).

²⁸⁰ AZEREDO, Ely. O abacaxi mecânico. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 7 set. 1978, p. 2 (caderno B).

Embrafilme se empenham em atingir, desde a década de [19]70, quando o mercado passou a receber atenções especiais.²⁸¹

A jornalista não se empenha em entrevistar pessoas das menores classes socioeconômicas, para compreender aspectos relativos ao consumo das chanchadas eróticas, mas aborda tais grupos como despojados de preconceitos, que exigiriam pouco em apuro artístico e muito em ousadia. Dessa abordagem, ressalta-se três aspectos: 1. Maria Caetano reveste-se de uma propriedade do discurso – entendida como direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao corpus dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas²⁸² – em que, sem entrar em contato direto e retratar pessoas empobrecidas de forma aprofundada, as joga à margem do discurso; 2. Há a tentativa de retratar a classe média como grupo com critérios artísticos mais exigentes para a escolha de filmes consumidos – mesmo que muitos afirmem que não conhecem/não consomem o cinema nacional; 3. A autora objetiva defender a ideia de que há distinção entre o público das pornochanchadas e das obras financiadas pela Embrafilme, dependendo da classe socioeconômica de cada grupo consumidor, ignorando que os mesmos indivíduos podem consumir as distintas categorias fílmicas.

Postura hierarquizante do público consumidor também é apresentada pelo jornal *Correio Braziliense*, em outro contexto. No jornal, afirma-se que os estabelecimentos que antes exibiam filmes considerados de boa qualidade técnico-artística, se tornaram, a partir da década de 1980, “ponto de encontro de recrutas, domésticas, desempregados e alguns poucos intelectuais que fazem questão de acompanhar [...] o gênero”²⁸³, conforme o consumo de pornochanchadas se estabelecia. Através dessa afirmativa, evidencia-se a presença de público vinculado às classes socioeconômicas mais baixas e, apesar da menção aos “poucos intelectuais” frequentadores, não se desenvolvem reflexões acerca dos estratos sociais desses indivíduos, tampouco sobre o alcance e o apelo que o cinema erótico exercia entre os frequentadores.

Além da hierarquização do público consumidor, os jornais também formulavam críticas à publicidade enganosa presente nas pornochanchadas: eram filmes divulgados como erótico-pornográficos, mas que, por conta da Censura Federal, não poderiam representar conteúdos sexuais explícitos, apesar da demanda por parte do público consumidor. Assim, acreditava-se

²⁸¹ *Correio Braziliense*. 19 mar. 1983, p. 5.

²⁸² FOUCAULT, 1987.

²⁸³ PORNOCHANCHADA: o público já está cansado do trivial. *Correio Braziliense*. 3 out. 1982, p. 1.

que os frequentadores dessas sessões “evoluíriam” e abandonariam as chanchadas eróticas enquanto modelo filmico. Todavia, é importante ressaltar que se trata de uma análise reducionista, linear e evolucionista do consumo cinematográfico brasileiro, que ignora a complexidade de processos mercadológicos. Além disso, através dessa abordagem evidencia-se a estigmatização do público consumidor das pornochanchadas, tido como constituído por parcelas populacionais que ainda não haviam “evoluído” para o consumo de produções culturais tidas como sofisticadas. Outras críticas ao público eram perpetradas através charges veiculadas nos jornais das décadas de 1970 e 1980:

Figura 13: Charge com críticas ao público consumidor de pornochanchadas



Disponível em: *Jornal do Brasil*.²⁸⁴

Na charge, é possível observar a representação de um homem adulto que se dirige ao cinema com o objetivo de consumir uma pornochanchada. Sua feição maldosa é reforçada pelo fato de o indivíduo segurar as próprias calças com uma das mãos, ao mesmo tempo em que está desnudo da cintura para baixo. Na parede, são apresentados cartazes com exploração da nudez feminina: glúteos desnudos são representados, bem como uma mulher cuja calcinha aparece presa por um cadeado. O sentido das informações e o tom crítico são complementados com o texto que acompanha a charge, escrito por Ely Azeredo. Nele, o autor apresenta disputas por espaço entre pornochanchadas e outras obras cinematográficas, sendo estas últimas caracterizadas como produções dotadas de “ambições culturais”, enquanto aquelas eram enquadradas como produções desprovidas de tais ambições. Assim, Azeredo determina quais

²⁸⁴ AZEREDO, Ely. *Perspectiva*. Jornal do Brasil. 17 mar. 1976, p. 2 (caderno B).

aspectos considera “culturais”, a partir de um conceito limitado, da mesma forma que também demonstra como outros gêneros, mesmo quando apoiados por instituições como a Embrafilme, não conseguiam disputar mercado com as pornochanchadas.

O circuito produtor de pornochanchadas – especialmente da Boca do Lixo, em São Paulo, e do Beco Fome, na Cinelândia, Rio de Janeiro – possibilitou expressiva arrecadação de bilheteria na segunda metade do século XX, sem, contudo, exercer controle sobre os modos pelos quais a grande mídia recebia e representava seus filmes. Os discursos percebidos nas fontes hemerográficas ao redor do Brasil são múltiplos, com variadas representações a respeito das chanchadas eróticas, a depender de posições políticas, classes sociais, gêneros e identidades dos jornalistas – além dos conselhos editoriais aos quais eles poderiam estar vinculados.

Não é possível compreender a posição de jornalistas e outros profissionais voltados à veiculação de análises filmicas como uma identidade unificada e coerente, visto que os processos identitários, especialmente na segunda metade do século XX, são perpassados por múltiplos sistemas de significação e representação cultural, que possibilitam identidades cambiantes.²⁸⁵ A partir do consumo cada vez mais acelerado de informações, os indivíduos do período produziam significações culturais variáveis, que poderiam ser diferentes de gerações anteriores, de outros profissionais da mídia ou de si mesmos. Todavia, observa-se a predominância de fontes hemerográficas em que jornalistas e críticos de cinema ocupam posições de enunciação de destaque, tidas como legitimadas – através dos cargos ocupados em periódicos e repercussão de suas publicações –, a partir das quais produzem discursos investidos de autoridade, definindo normativamente o que deveria constituir o cinema brasileiro. Esse processo funcionava, simultaneamente, pela consolidação de determinados filmes como legítimos e pela desqualificação de discursos, gêneros fílmicos, temáticas e diretores tidos como ruins e supostamente destituídos de “valor” artístico-cultural.

Tais batalhas discursivas também podem ser analisadas por meio de críticas sobre a flexibilização da ação censória em diferentes regiões do Brasil. Durante a década de 1970, o jornal *Diário de Natal* reitera o sucesso que as pornochanchadas faziam entre o público consumidor, mas utiliza o veículo midiático como forma de tecer críticas, divulgar notícias contra o conteúdo do gênero ou denunciar práticas consideradas inadequadas. No dia 03 de fevereiro de 1977, é publicada uma denúncia, intitulada “censura já era nos cinemas de

²⁸⁵ HALL, 2006.

Mossoró”.²⁸⁶ Essa cidade, que fica a quase 300km de Natal, capital do Rio Grande do Norte, nos demonstra parte da abrangência de consumo das pornochanchadas produzidas no eixo Rio-São Paulo, mas também possibilita a verificação de problemas relacionados à fiscalização e efetivação da prática censória. Na notícia, denunciava-se que chanchadas eróticas com mulheres nuas e filmes de terror eram consumidos livremente, assim como trailers exibidos em sessões destinadas a todos os públicos.

Quase dois anos depois, o mesmo periódico veiculou uma notícia sobre Flávio Cavalcanti, comunicador que também já havia sido vetado pela Censura Federal. Ao participar do Simpósio da Censura, organizado pela Comissão de Comunicação da Câmara dos Deputados, Cavalcanti questionou a exibição de cartazes de pornochanchadas em cidades do interior, que eram expostos à curiosidade de uma juventude de caráter rural, tida como grupo que não estaria preparado para aquele conteúdo. O comunicador também afirmou que a permissividade só se justifica “para as pessoas certas, nas horas certas, nos lugares certos”²⁸⁷, e se abstém em responder se o controle censório deveria ser exercido por idades, por graus de cultura ou por separação entre populações rurais e urbanas.

Apesar da abstenção, a afirmação corrobora para a percepção de como parte da população debatia segregações e distinções baseadas em “graus de cultura” – a partir da hierarquização de indivíduos conforme as obras consumidas – ou em regiões que os consumidores viviam, em uma dinâmica segregacionista que ultrapassava o monitoramento exclusivamente etário do público consumidor. Também é possível perceber que, para parcela dos apoiadores da ação censória, a população de regiões rurais era tida como mais vulnerável e despreparada, do ponto de vista moral, às influências erótico-pornográficas. A posição de Cavalcanti em relação à censura, contudo, é ambígua:

A simples instituição da censura implica numa desconfiança na natureza humana: na nossa honestidade, na nossa moralidade, no nosso bom gosto e até mesmo no nosso senso de patriotismo e dignidade [...] mesmo tendo essa opinião, ele [Flávio Cavalcanti] pediu aos presentes que não se deduzisse que era contra a censura, que negasse a sua necessidade e utilidade, já que “por outro lado censurar é também educar, orientar, é ensinar aos jovens o caminho do bem e retirar os velhos do caminho do mal”.²⁸⁸

²⁸⁶ CENSURA já era. *Jornal Diário de Natal*. 03 fev. 1977, nº 10245A, p. 16.

²⁸⁷ FLÁVIO no simpósio. *Jornal Diário de Natal*. 06 jun. 1979, nº 10762, p. 09.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Na fala de Flávio Cavalcanti, observa-se uma preocupação central com os aspectos morais da sociedade, uma vez que os jovens deveriam ser instruídos em relação aos comportamentos considerados adequados, enquanto os mais velhos precisariam ser retirados do “caminho do mal”, em uma noção dicotômica e reducionista entre bem e o mal. Esse discurso contribui para a naturalização da ideia de que o ser humano tenderia a desviar-se de comportamentos consideráveis saudáveis e socialmente aceitos, quando não submetido à vigilância e ao controle, o que reforça o caráter ambivalente do comunicador em relação à censura – tida como prática fundamental para o funcionamento da sociedade, em uma dinâmica homogeneizante que ignora variações de etiquetas corporais entre indivíduos e sociedades.

Ao se dedicar à compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, o sociólogo David Le Breton defende a ideia de que a memória de uma comunidade humana não reside apenas nas tradições orais e escritas, mas a partir de gestos eficazes. Assim, cada sociedade desenvolve uma etiqueta corporal, na qual os atores adotam e utilizam expressões e comportamentos conforme as normas implícitas e explícitas que os guiam.²⁸⁹ Contudo, é fundamental destacar o caráter histórico e variável da constituição das etiquetas corporais, que depende da época, dos grupos sociais e de regiões em que foi consolidada, entre outros fatores.

Outro aspecto importante é quando Flávio Cavalcanti afirma que a censura implica na desconfiança relacionada ao bom gosto, patriotismo e dignidade da população. Tal ideia contribui para a hierarquização entre os produtos culturais consumidos e consumidores: havia obras boas, adequadas, que colaborariam para o bem-estar social e boa imagem dos indivíduos, enquanto havia obras inadequadas, que poderiam ser responsáveis pela degeneração da sociedade. Felix Guattari e Suely Rolnik argumentam que as distinções entre cultura popular e cultura erudita operam como mecanismos de hierarquização e exclusão no interior da cultura capitalista, de caráter etnocêntrico e intelectocêntrico.²⁹⁰ Nesse sentido, hierarquizar produtos culturais tende a empobrecer o debate sobre cinema, na medida em que desconsidera aspectos centrais de obras supostamente voltadas a grupos sociais com menor poder aquisitivo e suas possibilidades analíticas para a compreensão da sociedade.

Todavia, o termo pornochanchada surge como forma de desqualificar as produções, e não era incomum a veiculação de notícias, artigos de opinião e críticas cinematográficas que

²⁸⁹ LE BRETON, David, 2007, p. 44-47.

²⁹⁰ GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 23-24.

combatessem esses filmes. Ferreira Netto, crítico de cinema do *Jornal de Natal*, utiliza seu veículo de comunicação para divulgar obras que considerava adequadas para divulgação e consumo²⁹¹, mas, de forma indireta, constrói o lugar ocupado pela pornochanchada: o lugar do outro, do comparativo. Um filme sério e de criação trabalhosa não seria uma pornochanchada, gênero este que poderia servir de empecilho para a gravação de bons filmes. Posições parecidas também foram percebidas no *Diário de Pernambuco*:

O bom gosto não é, com certeza, uma das preocupações do cinema nacional. No limbo da cinematografia brasileira paira hoje, vitoriosa, a pornochanchada. Nos jornais é fácil se perceber suas insinuações: “As mulheres que fazem diferente” e “O marido virgem”, por exemplo. Lando Buzzanca [...] que será deificado como símbolo da vulgaridade, ameaça voltar ao Recife. No cinema São Luís, que já anuncia, com o filme “O mentecapto erótico”: “Ele tem uma virtude desde tamanho!”. Um primor para a geração que Sílvia Santos já aniquilou no Brasil.²⁹²

De autoria não identificada, em 1975 o jornal *Diário de Pernambuco* aborda o cinema nacional como atividade destituída de bom gosto, marcada principalmente pela reprodução de pornochanchadas, e menciona a exibição da obra *O mentecapto erótico* (1971). Contudo, o filme tem origem italiana e não se relaciona diretamente com a cinematografia brasileira. Assim, constata-se que, para alguns jornalistas, o termo pornochanchadas não era um conceito finalizado, imutável e preso aos parâmetros de produções culturais brasileiras: poderiam ser obras consideradas destituídas de senso estético/qualidade, desde que houvesse apelo ao erotismo/sexualidade, independente da região de origem. Dessa forma, também se percebe que a aceleração dos meios de comunicação do século XX e o consumo de filmes eróticos internacionais fez com que as pornochanchadas brasileiras, em grande medida, buscassem inspiração nas obras estrangeiras, especialmente as italianas.

Para além das críticas ao gênero e ao público consumidor das pornochanchadas, através das fontes hemerográficas é possível perceber, em menor medida, discursos de apoiadores e de consumidores dessas produções nacionais. Para Hugo Carvana²⁹³, as pornochanchadas eram importantes instrumentos para atrair o público consumidor às salas de cinema, mas enquanto

²⁹¹ NETTO, Ferreira. No ar. *Jornal Diário de Natal*. 11 dez. 1976, nº 10204, p. 15; NETTO, Ferreira. No ar. *Jornal Diário de Natal*. 09 mar. 1977, nº 10251B, p. 15.

²⁹² PRÊMIO ao vulgar. *Jornal Diário de Pernambuco*. 28 fev. 1975, nº 55, segundo caderno, p. 07.

²⁹³ Ator e diretor de cinema, que no período divulgava o seu filme “Se segura, malandro”.

gênero fílmico ficaria em segundo plano nas grandes conquistas do cinema brasileiro, por conta do nível cultural das obras produzidas.²⁹⁴ Dessa forma, as chanchadas eróticas eram retratadas de forma ambígua, na medida em que, mesmo entre possíveis defensores do gênero, ainda era possível identificar avaliações nas quais os filmes com características da pornochanchada eram considerados inferiores e não estariam associados aos atores, diretores e produtores tidos como “sérios”.

Quanto ao retorno financeiro do gênero, Hugo Carvana afirmou que as multinacionais costumavam impor ordens à produção e exibição cinematográfica brasileira, e era necessário conquistar público no cinema nacional, para que a lei de cotas pudesse ser substituída. Dessa forma, o ator e diretor de cinema defendia que de 1/3 das salas de exibição, poderiam expandir para 50% e, posteriormente, para 70% de salas voltadas para as películas do Brasil.²⁹⁵ A questão das cotas de exibição voltadas para o cinema nacional foi uma das reivindicações relacionadas aos defensores do cinema local, e as pornochanchadas se constituíam enquanto estratégia para que as produções brasileiras pudessem alcançar competitividade em relação aos filmes estrangeiros, que disputavam o mercado nacional.²⁹⁶

Além de análises a respeito do aspecto mercadológico, por meio das fontes hemerográficas também é possível estudar como o público consumidor das pornochanchadas avaliava as obras em cartaz. Mesmo os críticos de cinema mais combativos ressaltavam que esses filmes, junto às obras do gênero kung-fu, eram sucesso de bilheteria, tendo em vista que os consumidores se sentiam atraídos pelo conteúdo sexual. Exemplo dessa atração foi noticiado no *Jornal O Dia*, em que durante o ano de 1980 um cinema da cidade de Teresina, Piauí, recebeu o público consumidor para a exibição de uma pornochanchada, na noite de uma sexta-feira. Contudo, as expectativas foram frustradas: em vez da obra erótica anunciada, exibiu-se um filme de faroeste, cujas cenas iniciais retratavam algumas vacas magras, bebendo água em uma região seca da América do Norte. Essa troca acidental de fitas gerou forte reação do público, fato que atraiu a atenção das autoridades policiais e do jornal *O Dia*:

²⁹⁴ FILME brasileiro. *Jornal Diário de Natal*. 02 nov. 1978, nº 10594, p. 18.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Em meados da década de 1970, jornais já noticiavam a respeito da força comercial das pornochanchadas, que poderiam ser uma “resposta industrial brasileira ao êxito dos legítimos pornôes franceses, como Emmanuelle, ou às apelações catastróficas americanas, do tipo Terremoto”, desde que houvesse um maior número de produtores do gênero. “SUPERMANSOS” contra “Tubarão”: Um duelo possível. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 8 jan. 1976, p. 4 (caderno B).

Aborrecidos porque foram enganados pela direção do Cine Royal, que deixou de exhibir o filme anunciado nos cartazes [...] dezenas de pessoas se revoltaram sexta-feira à noite e promoveram um verdadeiro “quebra-quebra” no interior do cinema, às 23 horas. [...] Como não podiam mais receber de volta o dinheiro pago pela pornochanchada em tela, as pessoas se revoltaram e passaram a agredir com palavrões os funcionários da casa. Os mais exaltados apelaram na base de pontapés, arrebentaram várias cadeiras, grades, parapeitos, encostos e teve até quem iniciasse um princípio de fogo nas cortinas. Apavorados, os empregados só tiveram uma saída: paralisar o filme e chamar a polícia.²⁹⁷

A polícia não conseguiu identificar responsáveis pela depredação e o estabelecimento foi fechado para reforma, não sendo permitida a entrada da imprensa para noticiar sobre o ocorrido com mais detalhes. Contudo, mais do que o registro de um levante de espectadores, a relevância desta notícia reside na análise do espaço ocupado pelo cinema erótico no cotidiano dos consumidores. A impossibilidade de assistir ao filme erótico esperado, somada à recusa do estabelecimento em devolver o valor pago pelos ingressos, motivou os frequentadores da sessão a promoverem o “quebra-quebra”. O público majoritariamente masculino era atraído pelas chanchadas eróticas pelos elementos que levaram parte da crítica cinematográfica a repudiá-las: mulheres despidas, enredos leves e cenas de insinuação sexual. Nesses casos, quando o objetivo principal era a satisfação de desejos sexuais, a qualidade técnica das obras não se constituía como principal elemento observado pelos frequentadores desse gênero. Há, ainda, registros hemerográficos que demonstram a utilização das salas de cinema como espaços destinados às práticas sexuais e à masturbação, aspecto que será discutido posteriormente.

A forma depreciativa com que a mídia brasileira lidou com a pornochanchada pode ser associada às discussões de Felix Guattari e Suely Rolnik a respeito da noção de “cultura-valor”. Segundo os autores, os padrões de consumo cultural foram constituídos como mecanismos segregativos da burguesia²⁹⁸. Não se trata mais de pessoas dotadas de qualidade – conforme percebido em períodos anteriores ao século XVIII –, mas em qualidade atribuída à cultura. Desse modo, as colunas culturais dos jornais analisados nesta pesquisa buscaram diferenciar as pornochanchadas de outros gêneros, considerados superiores, utilizando como artifícios comentários relativos à técnica e à moralidade. O público consumidor também foi hierarquizado, por meio da inserção dos espectadores de pornochanchadas em posições culturais inferiores. Dessa maneira, os consumidores desse gênero eram tratados como um

²⁹⁷ TROCA de filme. *Jornal O Dia*. 20/21 jan. 1980, nº 7165, p. 08.

²⁹⁸ GUATTARI e ROLNIK, 1996.

público que consome qualquer produto cultural, sem senso crítico, como se tais obras não pudessem ser associadas a questões políticas, sociais e econômicas do período, ou como se esse cinema não pudesse ser analisado para a compreensão de aspectos identitários do Brasil.

3.2 “Indecente, imorigerada, desregrada”: Censura de obras da Dacar Produções através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)

Ao fundar a Dacar Produções Cinematográficas, David Cardoso já possuía experiência nos bastidores do cinema, tendo atuado como continuísta. Além disso, participou de obras como *A Moreninha* (1970) e *Sinal Vermelho – As Fêmeas* (1972), destacando-se como ator e sendo representado como galã dessas produções. Nesse sentido, as múltiplas formas de atuação cinematográfica, características entre profissionais da Boca do Lixo, corroboraram para a construção de uma projeção midiática em torno da figura de Cardoso, posteriormente mobilizada na divulgação das obras da Dacar. Jornais noticiavam não apenas os filmes que ainda seriam lançados, mas também aspectos de sua vida pessoal, como viagens e supostas relações sexuais e amorosas. Nesse empreendimento, Cardoso passou pelo crivo da censura em diferentes momentos e elaborou técnicas e relações midiático-sociais que contribuíram para a liberação de seus filmes.

No presente tópico, serão analisados principalmente os processos de censura submetidos à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), disponibilizados pelo Arquivo Nacional de Brasília. Optou-se pelo estudo de documentação relativa aos filmes *A Ilha do Desejo* (1975), *Amadas e Violentadas* (1976), *19 Mulheres e Um Homem* (1977), *Bandido, Fúria do Sexo* (1979), *Noite das Taras* (1980), *Noite das Taras 2* (1982), *As 6 Mulheres de Adão* (1984) e *O Viciado em C* (1984), todos produzidos e lançados pela Dacar. Dessa forma, objetiva-se compreender quais elementos do cinema erótico-pornográfico eram combatidos e vetados no período, bem como a elaboração de discursos contrários ou favoráveis à veiculação dos filmes, além de analisar os limites discursivos da pornochanchada enquanto gênero. Verifica-se que, apesar da Dacar Produções não submeter documentação que classificasse suas obras como chanchadas eróticas, tal alcunha foi atribuída por técnicos e chefes de censura, em uma dinâmica que envolvia divergências entre os profissionais que analisavam as obras. Ademais, constata-se que alguns filmes foram totalmente proibidos, enquanto outros liberados com cortes, para maiores de 18 anos, demonstrando variedade de abordagens erótico-pornográficas da Dacar Produções.

Habitualmente os filmes passavam por cerca de três censores, que avaliavam o conteúdo exibido, principalmente no que diz respeito à moralidade. No material submetido pela produtora cinematográfica para avaliação dos censores deveria constar fita para reprodução, elenco e equipe técnica, sinopse e possíveis frases para anúncio em jornais e cartazes, além de guia de recolhimento da união, paga pelos produtores. O processo de censura envolvia leis criadas em períodos anteriores à Ditadura Militar, como o Decreto nº 20.493 de 1946, mobilizado como forma de atribuir legitimidade democrática ao processo censório em manutenção por parte do governo militar. Nos pareceres provenientes de certificados da censura, era comum referência a esse decreto, parágrafo 3º e artigo 7º, que afirmava a necessidade de o filme censurado ficar sujeito à nova censura, em um prazo de cinco anos. Além dessa normativa, havia também referência aos decretos nº 5.536, de 1968, e nº 1.077, de 1970, ambos promulgados durante a Ditadura civil-militar. Dessa forma, o poder público expandia os seus domínios sobre as produções artísticas e poderia, eventualmente, revisitar decisões anteriores, se adaptando às novas demandas e posições sociais relativas aos filmes já avaliados e censurados.

Para Michel Foucault, o exame é um instrumento disciplinar que funciona como técnica que articula saber e poder, ao captar os indivíduos em um mecanismo de objetivação, constituindo-os como objeto descritível e analisável, sem reduzi-los a traços “específicos”. Da mesma forma, estabelece um sistema comparativo que permite a mensuração de fenômenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos e a estimativa dos desvios dos indivíduos entre si.²⁹⁹ Assim, a documentação detalhada produzida pela Censura Federal, com o objetivo de fiscalizar atividades consideradas subversivas nas diversões públicas, faz parte de um aparato disciplinar que busca controlar corpos e condutas, da mesma forma que elabora discursos que podem ser utilizados para a compreensão da sociedade e dinâmicas morais e políticas do período.

Além disso, outras leis são evocadas, como forma de justificar a prática censória, mas também pautar as decisões relativas ao cinema nacional. As Guias de Recolhimento da União pagas por contribuintes das produtoras cinematográficas faziam referência ao Decreto-Lei nº 43 de 18 de novembro de 1966, que cria o Instituto Nacional de Cinema (INC), responsável pela censura dos filmes, bem como a regulação da produção, distribuição e exibição de filmes nacionais. Segundo José Mario Ortiz e Arthur Autran, a criação do INC concretizava a aspiração de uma estruturação da economia cinematográfica, que chegaria a aumentar a

²⁹⁹ FOUCAULT, 2014, p. 186.

obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais (63 dias em 1969, que chegaria até 112 dias em 1975), além da criação de um sistema mecanizado da venda de ingressos, para controlar a rentabilidade.³⁰⁰

A reserva de espaço para o cinema nacional beneficiou obras de pornochanchadas, que teriam salas garantidas, bem como acesso do público consumidor. O filme *19 Mulheres e Um Homem*, por exemplo, foi beneficiado pela certificação de “produto brasileiro”. A estruturação da economia cinematográfica era pauta de cinemanovistas e outros grupos envolvidos na produção de filmes, mas, ironicamente, foi uma reivindicação alcançada durante a Ditadura Militar, que censurou e neutralizou boa parte das discussões políticas das décadas de 1960 e 1970, principalmente.

Outras leis utilizadas pelos censores como base para a argumentação e veto aos filmes era a lei de nº 5.536 de 1968, com ênfase no artigo 4º, que defendia ser responsabilidade dos censores apreciar as obras em seu contexto geral, levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases. Todavia, os elementos artísticos, culturais e educativos dessas produções eram pautados em aspectos subjetivos que variavam conforme o período estudado, os censores envolvidos e as suas interpretações do aparato legislativo, resultando em possível dissenso entre os técnicos e, ainda, entre órgãos como a DCDP e o CSC. Dessa forma, estudar as múltiplas relações de poder entre Censura Federal e cineastas da Dacar Produções, ou entre diferentes correntes censórias, corrobora para a compreensão dos processos históricos que possibilitaram a consolidação da pornochanchada enquanto gênero fílmico durante a Ditadura civil-militar, em uma dinâmica que vai além da dicotomia entre censores e censurados.

A documentação analisada demonstra a vigilância dos militares em relação ao conteúdo que seria consumido pela população brasileira, mas também representa contra-argumentos e preocupações dos produtores em relação à circulação dos filmes. No caso de *A Ilha do Desejo*, a película foi barrada por já conter outro filme de mesmo nome nos registros do Departamento de Censura de Diversões Públicas, e passou a chamar-se *A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*, com direcionamento específico ao público-alvo das pornochanchadas. O pedido de mudança do nome ocorreu no dia 05 de fevereiro de 1975, e foi aprovado no mesmo dia. Mais de uma

³⁰⁰ ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. IN: RAMOS, Fernão Pessoa. *Nova história do cinema brasileiro* (vol. II). São Paulo: Edições Sesc, 2018.

semana depois, representantes da Dacar Produções solicitaram que o processo fosse tratado com urgência, uma vez que se tratava de um filme nacional.

Tal afirmação evidencia as preocupações com o retorno financeiro associado às pornochanchadas. O modelo de produção desses filmes baseava-se em uma fórmula de forte apelo ao erotismo e, se possível, no baixo custo de produção, que objetivava rápido retorno financeiro. Durante as filmagens, a censura já se apresentava como uma preocupação recorrente, tendo em vista que alguns cineastas recorriam à inserção deliberada de cenas com sexualidade considerada excessiva, de modo a direcionar a atenção dos censores da DCDP para esses elementos e, assim, tentar minimizar ou ocultar outras características erótico-pornográficas da obra, percebidas como mais “leves”. Dessa forma, objetivavam que os técnicos de censura se concentrassem na sexualidade mais explícita, considerada “excessiva”, e permitissem a permanência de cenas que apresentassem um erotismo “brando”, implícito e característico das fases iniciais da pornochanchada.

Trata-se de um complexo processo, em que a interdição não operava pelo excesso, isto é, por meio de proibições taxativas e sem possibilidade de recurso, mas através de uma economia calculada e permanente do controle.³⁰¹ Assim, a dinâmica censória aplicada às diversões públicas se constituiu de forma burocrática, com espaços legalmente assegurados para a interposição de recursos por parte dos produtores culturais vetados. Contudo, a retenção de obras erótico-pornográficas por períodos prolongados, que poderiam chegar a ser meses ou anos, era uma prática recorrente.

Nesse sentido, cabe destacar que, em muitos casos, as produções da Boca do Lixo eram financiadas com os recursos provenientes da bilheteria do filme anterior, de modo que o atraso dos processos censórios inviabilizava a continuidade de novas produções e se constituía como um ato de censura. Em razão disso, alguns diretores e produtores relatam a existência de relações de proximidade com funcionários da Censura Federal, o que reforça a ideia de uma perspectiva colaboracionista, na qual, em determinadas circunstâncias, diretores e censores não se configuravam como pertencentes a polos antagônicos, mas como agentes inseridos em uma mesma dinâmica de poder. Sobre a temática, David Cardoso afirma:

Eu ficava amigo do chefe da censura, o chefe da censura me chamava lá.
“David Cardoso, tira só aquela foto, só aquela foto pelo menos. Coloca ela

³⁰¹ FOUCAULT, 2014, p. 167.

dentro do cinema, aquela foto e põe outra para fora”. Eu falava “ok, doutor [...]”. Esse período do regime militar ajudou muito o pessoal da pornochanchada, porque se era proibido, saía por cima das portas, mas saía. E se era proibido, você ia à Brasília e nunca um filme ficou interditado pelo resto da vida [...] isso não. Ficava um tempo, segurava, aí vinha censura, aí vinha a censura das fotos de São Paulo. O delegado da polícia federal ia lá, para poder [...] [afirmar] essa foto pode, essa foto não pode.³⁰²

As redes de relações sociais existentes entre produtores de filmes erótico-pornográficos e censores tornaram possível uma dinâmica colaboracionista que facilitava negociações, movimentações processuais e a veiculação de argumentos em favor das produções artísticas. Por meio desse colaboracionismo, David Cardoso pôde favorecer a liberação de obras da Dacar, a depender dos funcionários que ocupavam a chefia de censura em cada período. Em determinados momentos, quando Cardoso mantinha proximidade com o chefe da DCDP, observa-se uma maior flexibilidade nos pareceres. Em outros, sobretudo quando Solange Hernandez ocupava esse cargo, verificava-se o recrudescimento da prática censória, especialmente em relação às temáticas moralizantes de cunho sexual e político.

Contudo, não é possível afirmar que o poder residia nas mãos dos técnicos, dos chefes de censura ou qualquer outro indivíduo envolvido no processo censório, por não se tratar de fenômeno de dominação homogêneo de um indivíduo sobre outros, ou de um grupo sobre outros³⁰³, mas por se constituir como uma rede de relação de forças resultante de complexas tramas de vivências entre as pessoas. Assim, as altas instâncias da DCDP e do CSC influenciavam e eram influenciadas por dinâmicas de poder e de saber que podem se instituir nos lares, nas ruas e outros espaços do cotidiano.

Essa variação nos pareceres e nas práticas censórias se insere em uma dinâmica na qual o poder é compreendido a partir de uma concepção relacional e estratégica, que não se exerce exclusivamente por meio da interdição direta, mas que mantém parte de seus elementos implícitos, como forma de adquirir maior alcance, em seus processos globais ou em intervenções capilares.³⁰⁴ Nesse sentido, as posições adotadas por parcelas dos funcionários da DCDP e do CSC perpassavam não apenas aspectos morais, mas também políticos e ideológicos, potencialmente influenciados pela Doutrina de Segurança Nacional. Em contrapartida, havia

³⁰² CARDOSO, David. *Entrevista concedida a Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga* no dia 22 de agosto de 2023.

³⁰³ FOUCAULT, 1979.

³⁰⁴ FOUCAULT, 2022.

censores que adotavam posturas flexíveis em relação ao conteúdo erótico-pornográfico e às concepções políticas consideradas divergentes dos grupos políticos vigentes no período.

Há caráter arbitrário nos pareceres analisados, que se manifestam sobretudo como uma tentativa de proibição das representações sexuais, variando conforme as redes de relações nas quais os sujeitos estavam inseridos. Todavia, os próprios discursos contrários à exibição erótico-pornográfica contribuíam para a evidenciação da temática sexual, não apenas por meio dos processos de censura, mas também através de debates midiáticos e de outras produções culturais do período.

O filme *A Ilha do Desejo* foi submetido pela da Dacar Produções sem menções ao gênero da pornochanchada ou referências na sinopse ao caráter erótico da obra. Em alguns pontos, mencionam brevemente a “euforia incrível, com todo mundo se divertindo e se amando”³⁰⁵ ou o trabalho do personagem Gilberto, que “leva garotas [à ilha] para terem encontros secretos com grandes figuras do mundo social”³⁰⁶. Em contrapartida, as frases para anúncio da produção nos jornais, que também deveriam ser submetidas à DCDP, demonstravam o caráter erótico-pornográfico: “a Ilha do Desejo, verdadeiro paraíso do sexo e do amor”.³⁰⁷

Dessa forma, é possível constatar que, na sinopse avaliada pelos técnicos de censura, havia a intenção de amenizar as referências à sexualidade, enquanto nas frases para anúncio dos jornais, destinadas ao público consumidor dos filmes, o sexo era enfatizado. Outras possíveis frases para anúncios do filme foram: “paraíso do amor, inferno de conflitos”, “realização da carne, frustração da alma” e “as inconsequências do amor, as consequências da vida”, com referências ao amor ou fruição carnal, sem explicitar o grau de erotismo da obra.

Tratava-se de recursos para evidenciar a temática sexual dos filmes, por mais que o conteúdo não correspondesse totalmente aos anseios de parcelas do público consumidor por filmes de sexo explícito, por vontade dos cineastas ou pela atuação da censura. Apesar da sinopse se mostrar evasiva em relação ao conteúdo erótico-pornográfico, o filme foi avaliado negativamente pela censora Marli Cavalcanti de Albuquerque, que evidenciou o “sexo como atrativo de bilheteria, cujo enredo envolve um tema perigoso e já bastante explorado – tráfico

³⁰⁵ *SINOPSE do filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*.

de mulheres e a exploração do lenocínio”³⁰⁸. Gilberto, interpretado por David Cardoso, é um boa vida paulista que recruta mulheres em boates e as leva para a ilha da proprietária Geny – francesa radicada no Brasil que agencia sexualmente as mulheres para milionários.

Outra característica perceptível em filmes da Dacar Produções, assim como em outras produções erótico-pornográficas do período, era a construção de cenas intercaladas, combinando elementos permitidos e não permitidos pela censura. Dessa forma, essas cenas podem ser compreendidas como táticas adotadas pelos cineastas com o objetivo de atenuar o conteúdo sexual exibido, ao mesmo tempo em que dificultavam o trabalho dos censores no momento de especificar quais trechos dos filmes deveriam ser suprimidos. Observa-se que os censores não costumavam demarcar cortes a partir da duração das películas em minutos, mas determinavam a partir de descrições das cenas, como pode ser percebido abaixo, no parecer da Marly Cavalcanti de Albuquerque:

1º rolo – 1) cena de relação sexual na praia – a partir do momento em que o rapaz derruba a jovem no chão, até o final da cena (nota-se a cena em vários quadros intercalados, alternando-se com tomadas de outros personagens); 2) cena de casal observando um outro no quarto vizinho, através de um espelho de uma só face.

3º rolo – Cena em que uma das jovens é chicoteada pelo empregado de [...] Geny, também intercalada por outras tomadas, a partir do momento em que aparece acorrentada numa árvore, até o momento em que aparece Gilberto ouvindo os gritos [...] ³⁰⁹

A censora dá ênfase em dois momentos diferentes aos cortes intercalados em cenas de cunho sexual, característica que também foi ressaltada pelo censor Antônio Pedroso, ao afirmar que: “talvez para dificultar a retirada das cenas, estas são sempre intercaladas com tomadas sem a menor implicação”.³¹⁰ Tais embates podem ser percebidos e aprofundados segundo análises da historiadora Meize Regina, que ao estudar sobre a prática censória, defende que em muitos

³⁰⁸ ALBUQUERQUE, Marly. *Parecer nº 1335/75 sobre o filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Brasília, 26 fev. 1975. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

³⁰⁹ ALBUQUERQUE, Marly. *Parecer nº 1335/75 sobre o filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Brasília, 26 fev. 1975. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

³¹⁰ PEDROSO, J. *Parecer nº 1336/75 sobre o filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Brasília, 26 fev. 1975. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

casos os cineastas conseguiam driblar o crivo da censura militar, mas não é possível tratar os censores como indivíduos ingênuos em relação a tais estratégias. No artigo “No artigo Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura”, a autora analisa como os pareceres passam a ser mais complexos e com maior qualidade de redação, com o passar dos anos.³¹¹

Apesar de comum, a tática de intercalar cenas subversivas e outras não era aceita/aprovada por todos os censores. No caso do filme *A Ilha do Desejo*, provocou efeito contrário, conforme os técnicos de censura solicitaram cortes em diferentes partes do filme, como pré-requisito para que a obra fosse liberada. Posteriormente, os mesmos cortes nas obras cinematográficas representavam dificuldades para que elas fossem liberadas no cinema ou na televisão, por conta de leis que defendiam a qualidade do material e a censura prévia do material como um todo.

No filme *Amadas e Violentadas* (1976), registrado pela Dacar Produções como pertencente ao gênero “drama”, há maior flexibilização da prática censória. O relator José do Carmo Andrade afirmou que a produção se enquadrava no gênero policial moderno, mas com assassinatos de cunho sexual, e escreveu: “procurando preservar uma boa trama, [...] no sentido de levar ao público um espetáculo sério, com erros de personagem insano, mas sem a evidenciação de cenas e situações mórbidas”³¹². A obra representa um nível de nudez, de sexualidade e de violência que o DCDP considerava adequado para um público adulto, recebendo a “impropriedade máxima”, de 18 anos, mas sendo liberado sem cortes.

Entre as frases de divulgação da obra estavam “sexualmente inferiorizado, tornou-se um assassino”, “assassinadas misteriosamente, buscavam amor” e “o amor e o sexo virgem o impediram de matar”. Dessa forma, *Amadas e Violentadas* representa modelos populares de filmes erótico-pornográficos de meados da década de 1970, em que a promessa do erotismo e consumação sexual está presente no título do filme, na capa, em frases para anúncio em jornais, mas não há a representação de práticas sexuais explícitas. É uma dinâmica do oferecimento e da negação: os corpos, especialmente femininos, são apresentados em posições estratégicas,

³¹¹ LUCAS, Meize Regina Lucena. *Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura*. Projeto História, São Paulo, n. 51, 2014.

³¹² ANDRADE, José. *Parecer nº 611/76 sobre o filme Amadas e Violentadas*. Brasília, 4 fev. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 365.

que acentuem as formas, mas escondam as genitálias. Assim, a imaginação de consumação do ato sexual é possibilitada, mas o sexo representado nas telas é simulado.

O parecer da censora Myrtes Nabuco Pontes ressalta que algumas cenas de nus parciais presentes no filme não chegavam a chocar um público adulto, maior de 18 anos, para qual o filme se destina. Além disso, ela ressalta que esse filme nacional não recai na “vulgaridade tão em voga no nosso cinema”³¹³ Por meio das conclusões dos censores José Andrade e Myrtes Pontes, é possível perceber que o modelo de pornochanchadas que estava se consolidando em meados da década de 1970 já não representava o mesmo choque dos momentos iniciais de constituição do gênero cinematográfico. A nudez feminina, quando explorada pelos cineastas, já era tratada como algo naturalizado e inerente a tais obras, desde que houvesse o cuidado com escolha de palavras – evitando o que era considerado vulgar – e que não houvesse insinuações sexuais explícitas. Ademais, é possível perceber que a representação da sexualidade era considerada mais perigosa que representações de violência, dado que apesar das constantes cenas de assassinato, abordaram a obra como destituída de “situações mórbidas”.

Ainda com centralidade em representações da sexualidade e da violência, o filme *19 Mulheres e um Homem*, por sua vez, aborda questões que foram avaliadas de forma divergente pelos relatores do DCDP, em razão da maior exploração de práticas sexuais heterossexuais e homossexuais. A obra também dá maior ênfase à violência, na medida em que bandidos que escapam de um presídio atacam as mulheres durante uma viagem. Os relatos dos censores afirmam que boa parte das representações de nudez são gratuitas, sem grande importância para o desenrolar da narrativa. Por conta disso, sugerem cortes:

Cortes no primeiro rolo – (1) cortar desde que a moça esfrega os próprios seios até aparecer o ônibus, cenas intercaladas de seios, nudez, esfregações e beijos prelúdios do ato genital; (2) depois de aparecer ônibus estacionado, em piquenique, cortar todas as cenas de seios desnudos e lesbianismo até mostrar o motorista pecando; no segundo rolo – (3) retirar os seios desnudos de moça deitada no banco do ônibus; (4) cortar todas as cenas em que aparecem os seios desnudos das moças deitadas no chão; (5) cortar todas as cenas de afagos [lésbicos] entre duas moças, iniciando com “close” de nádegas nuas e costas; (6) cortar todas as cenas onde aparecem moças peladas e semidespidas correndo e depois de frente – “closes” fora e dentro da pequena casa de banhos de chuveiro natural até aparecer bandido fora; no terceiro rolo – (7) depois de aparecerem cruzeiros cortar todas as cenas onde moças aparecem de seios

³¹³ PONTES, Myrtes. *Parecer nº 612/76 sobre o filme Amadas e Violentadas*. Brasília, 4 fev. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 365.

desnudos na beira de um rio; (8) no estupro, quando o bandido pede para tirar a roupa, cortar desde que aparecem os seios, em cenas intercaladas, em pé, deitados e ato sexual e após o ato até o bandido jogar sua blusa branca em cima da defunta; (9) cena de seios desnudos à beira da piscina-tanque depois da retirada da roupa até aparecer um espeto, na brasa, de coração sendo assado e, finalmente, (10) cena de duas moças, em cena erótica, em frente ao bandido preto cortar todas as cenas de seios desnudos.³¹⁴

Neste ponto, cabe ressaltar que se trata de um parecer da censura relacionado à liberação do filme para a televisão – que tendia a ser mais rigoroso, conforme será analisado posteriormente. Nos primeiros registros da Divisão de Censura de Diversões Públicas, relativos ao período de lançamento da obra nos cinemas, os técnicos de censura Jeanete Farias, Tereza Marra e Yêda Peles adotaram uma postura de flexibilidade, ao ressaltar que a produção nacional representava “relacionamentos íntimos e estupro [...] violência [...] cenas revestidas de erotismo com exposição gratuita e constante de mulheres semidespidas”³¹⁵, mas na mesma medida informa que o filme se destina a um público adulto, e o libera sem cortes, para maiores de 18 anos.

Em uma obra que explora violência e sexualidade, os relatores do DCDP focaram principalmente em temáticas sexuais, heterossexuais ou não. A violência era veiculada no cinema com maior liberdade, desde que não fosse de cunho sexual. Um ponto importante na oitava recomendação, é a ênfase dada pelos censores às cenas intercaladas. Trata-se de estratégia utilizada pelos diretores de pornochanchadas para a exibição de cenas mais pesadas – que já poderiam ser cortadas durante a censura, mas abriam precedentes para a veiculação de imagens um pouco menos pesadas, mas também de cunho sexual. David Cardoso afirma que, além dessa tática, também costumavam pedir para que as atrizes corressem sem roupa, na esperança de que as cenas em movimento causassem menos aversão durante o processo de censura.

Apesar do aspecto fictício das obras cinematográficas analisadas, a forma que os enredos eram construídos também era passível de análise dos censores, como pré-requisito para

³¹⁴ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer n° 3676/81 sobre o filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, 29 set. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

³¹⁵ FARIAS, Jeanete; MARRA, Tereza; PELES, Yêda. *Parecer n° 2289/77 sobre o filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, 3 jun. 1977. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

liberação ou proibição dos conteúdos. Uma pornochanchada que representasse a simulação de atos sexuais, estupro e assassinatos poderia ter maior liberdade de circulação desde que, ao final da obra, houvesse uma problematização e repreensão de indivíduos envolvidos nos atos considerados subversivos. Tal perspectiva pode ser percebida em obras como *Bandido – Fúria do Sexo* (1979) e *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal* (1979).

Bandido, dirigido e produzido por David Cardoso (tendo Alvino Correa como diretor de produção), é considerado um filme policial em que Teo é um detetive particular que se envolve em conflitos relacionados ao tráfico de objetos de arte. Sobre a obra, a técnica de censura Ivelice Andrade afirma “por força do tema aparecem cenas de violência, lutas, assassinatos, adultérios, amor livre, nus parciais, homossexualismo insinuado pelo ‘travesti’, cena de curra insinuada”.³¹⁶ Nesse trecho, a censora corrobora para a consolidação de elementos inerentes à pornochanchada com aspectos de drama policial e elenca elementos que deveriam ser combatidos pelo Departamento de Censura às Diversões Públicas, mas conclui seus argumentos ao afirmar que apesar da mensagem negativa da obra, o final é levemente atenuado pela prisão de toda a marginalidade.

Os processos de censura relativos ao filme *Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal* apresentam um resumo de argumento, ou sinopse, em que não há referências aprofundadas às práticas sexuais, mas enfoque em padrões de masculinidade de pessoas da região do pantanal, próxima ao rio Paraguai, em que homens fortes se dirigiam para procurar fortuna, aventura e anonimato. Em uma primeira análise do filme, a obra parece pertencer ao gênero aventura ou drama policial, apesar do nome *Desejo Selvagem* também poder remeter a questões sexuais. Todavia, no último parágrafo da sinopse, há a afirmativa “sentimentos primitivos, sexo e desejos que explodem incontrolados, a fatalidade da morte e a violência como uma necessidade da vida de todo o dia, marca os personagens”³¹⁷, o que dá a entender que a Dacar Produções buscou, no processo de censura, representar a obra como principalmente pertencente ao gênero aventura, mas que também contém elementos sexuais, em menor medida.

³¹⁶ ANDRADE, Ivelice; CELANI, Marlene; VALADARES, Odila; MACHADO, Ivan. *Parecer nº 231/78 sobre o filme Bandido, Fúria do Sexo*. Brasília, 23 jan. 1978. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 424.

³¹⁷ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Resumo do filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

Entre as frases para anúncio da obra, também submetidas ao DCDP, estão “o que acontecerá quando a natureza resolver se vingar do homem?”, “o sonho de um louco que tentou criar um Império Selvagem. A luta do homem que o enfrentou sozinho”, “para eles não havia lei, havia a força. Tudo era disputado e conquistado; até as mulheres”, entre outros.³¹⁸ A partir desse material publicitário, também se percebe que as principais representações da obra eram relativas às disputas de masculinidade e suas relações com o meio natural. Contudo, na terceira frase de divulgação, há a abordagem das mulheres, enquanto elementos que poderiam ser disputados, tais como terras, objetos e outros bens materiais pertencentes aos desejos masculinos.

Apesar da sinopse do filme submetida pela Dacar Produções à Divisão de Censura de Diversões Públicas, os censores ressaltaram os elementos eróticos e sexuais das obras, por mais que em alguns dos casos não buscassem podar as cenas apresentadas. Ivan Machado, técnico da censura responsável pela análise da obra ressaltou as “cenas com um forte apelo sexual em sequências de nus femininos, violentação e relacionamentos sexuais, assassinatos frios e inconsequentes”³¹⁹, algo que também foi percebido por outros censores. Contudo, essas representações de mulheres desnudas em práticas de insinuação sexual não são vistas como elementos que deveriam ser retirados do filme. No caso, a principal solicitação de cortes é em relação a uma cena em que um cavalo, com seu membro ereto, acasala com uma égua.

Os três censores que analisam a obra no ano de 1979 solicitam que a parte de animais cruzando sejam retiradas do filme. Para Gilberto Souza, a cena em questão seria grosseira, por não haver contexto da obra que torne a cena do cavalo necessária, “parecendo, portanto, que tal inserção se deu com o intuito deliberado de chocar os telespectadores com a intenção libidinoso”.³²⁰ Percebe-se que na análise de membros do DCDP a representação de acasalamento de animais – mesmo em uma obra que enfoca no pantanal e relações entre homem e a natureza – teria maior peso e necessidade de combate que as insinuações de sexualidade entre homens e mulheres, também presentes no filme.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ MACHADO, Ivan. *Parecer nº 3109/79 sobre o filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, 13 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

³²⁰ SOUZA, Gilberto. *Parecer nº 3110/79 sobre o filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, 13 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

Durante o governo de Ernesto Geisel, o Ato Institucional nº 5 foi revogado através da Emenda Constitucional nº 11 de 1978. Essa medida marcou a abertura política no Brasil que, conforme a historiadora Pâmela Resende, não foi um processo de redemocratização coerente e previamente articulado, tendo sido conduzido em um contexto de crise política e econômica herdada pelos governos anteriores, mas também pela crise interna deflagrada pelo regime cívico-militar, com agentes que viam na abertura política uma forte ameaça à permanência das Forças Armadas no poder.³²¹ Ademais, foram criados Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs), grupos que ocuparam a cena pública com reivindicações que iam além da luta pela anistia, ao exigirem ainda a localização de desaparecidos políticos, a denúncia das condições dos presos políticos, a responsabilização dos envolvidos nos grupos de tortura e outras questões relativas ao aparato ditatorial.³²²

No contexto de revogação do AI-5, abertura política e flexibilização da ação censória, a DCDP perdeu força enquanto mecanismo de veto às diversões públicas. Dessa forma, é possível perceber um processo de radicalização ideológica nas obras de ficção, que intensificaram a exploração de temas com forte sentimento de oposição contra o sistema ditatorial, com denúncias sobretudo à tortura e à repressão política.³²³ Essa movimentação cultural também pôde ser observada através do cinema, com filmes, eróticos ou não, que denunciavam as violências e arbitrariedades dos órgãos repressivos.

O filme *E Agora, José? – Tortura do Sexo* foi analisado por quatro técnicos de censura, enquanto o habitual era o parecer de apenas três técnicos. Meize Regina Lucas pondera que a análise de quatro censores ou mais pode indicar que as obras eram filmes de ampla repercussão internacional, abordavam temas sensíveis, políticos ou pertenciam a determinados diretores, como Glauber Rocha ou Jean-Luc Godard.³²⁴ Dessa forma, antes do filme ser analisado, ele já poderia ser considerado um problema que necessitava maior atenção aos censores.

Além da temática política propriamente dita, *E Agora, José?* também apresenta cenas de nudez masculina e feminina, bem como a exploração de práticas sexuais simuladas, mas

³²¹ RESENDE, Pâmela de Almeida. Da abertura lenta, gradual e segura à anistia ampla, geral e irrestrita: a lógica do dissenso na transição para a democracia. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 2, n. 2, p. 36-46, 2015.

³²² *Ibidem*.

³²³ FRANCO, Renato. Censura e modernização cultural à época da ditadura. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 20/21, 1997/1998. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/2061>>. Acesso em fev. 2026.

³²⁴ LUCAS, 2014.

devido ao contexto de consolidação do cinema erótico-pornográfico e de precedentes já abertos para a liberação de filmes com temática sexual, a obra foi liberada sem cortes, com impropriedade para menores de 18 anos. Segundo a técnica de censura Maria Resende, “o sexo se faz presente no filme, onde são mostrados vários relacionamentos íntimos, alguns sádicos, sexo grupal, nus e a prática do adultério”.³²⁵ Na narrativa, indivíduos acusados de associação ao comunismo e à subversão são torturados e estuprados, com alguns personagens vindo a morrer ao final do filme. Ao analisar a obra, é possível observar paralelos com denúncias de tortura e estupro praticados por membros de aparelhos repressivos da Ditadura civil-militar brasileira³²⁶, bem como referências às vítimas do período ditatorial, aspectos que serão discutidos no próximo capítulo.

Contudo, os pareceres censórios da DCDP negaram a prática da tortura e de estupro por parte dos aparelhos repressivos: a técnica Maria Resende afirmou que o filme aborda a “exploração gratuita de sexo e violência, sem apresentar semelhança convincente com fatos reais”³²⁷; Yêda Peles defendeu que o “argumento explorado é pouco convincente, sem nítida correlação com fatos reais ou de conhecimento público que possam localizar historicamente a atuação daqueles policiais”³²⁸. Dessa forma, é possível perceber as tentativas das censoras de silenciar discursos relativos às violências cometidas pelos órgãos repressivos, apesar das denúncias que eram verificadas no período.

Em contrapartida, o técnico de censura Domingos Ferreira afirmou que se tratava de “mais um filme denunciando a prática desumana da tortura, adotada usualmente pelos órgãos de segurança que atuam numa larga faixa de arbitrariedade e impunidade”.³²⁹ Assim, o censor evidencia a recorrência de obras que abordavam a violência perpetrada por órgãos repressivos da Ditadura civil-militar no contexto de abertura política, contesta a postura adotada pelas

³²⁵ RESENDE, Maria. *Parecer nº 066/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

³²⁶ BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório da Comissão Nacional da Verdade: texto final. Volume 1. Brasília: CNV, 2014, p. 418-419.

³²⁷ RESENDE, Maria. *Parecer nº 066/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

³²⁸ PELES, Yêda. *Parecer nº 067/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 2 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

³²⁹ FERREIRA, Domingos. *Parecer nº 068/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

técnicas Maria Resende e Yêda Peles e critica a tortura cometida por agentes vinculados ao aparelho repressivo ditatorial. Para além da análise de divergências analíticas entre os técnicos de censura, os pareceres acima demonstram como os vetos da DCDP ultrapassavam o âmbito unicamente moralizante, ao contrário de análises reducionistas de parcelas da historiografia.

É necessário ressaltar que, além da DCDP, grupos vinculados à propaganda oficial, à polícia política, aos aparatos de julgamento e à espionagem integravam um projeto mais amplo de repressão e controle social. Nesse contexto, embora cenas relacionadas à sexualidade e à violência pudessem, em determinadas circunstâncias, ser liberadas, persistia a preocupação central em vetar obras cinematográficas ou contestar argumentos que pudessem representar críticas ao modelo político vigente e, em consequência, às Forças Armadas.

Todavia, a veiculação de obras relacionadas à sexualidade e à violência gerou tensões de caráter moralizante, perceptíveis na documentação encaminhada por setores da população consumidora de diversões públicas. No contexto da abertura política e da flexibilização censória, membros da sociedade civil enviavam cartas ao presidente da República, a ministros e ao próprio Rogério Nunes, então diretor da DCDP, nas quais exigiam maior rigor na fiscalização e na censura por parte dos órgãos competentes. Dessa forma, uma das respostas padronizadas enviadas aos missivistas era:

Pode parecer, à primeira vista, que a Censura vem sendo ineficiente na missão de guardião da nossa moral e bons costumes. No entanto, para que possamos efetivamente conter os abusos constatados na difusão de matérias perniciosas, divulgadas pelos diferentes veículos de comunicação social, mister se faz que tenhamos elementos jurídicos verdadeiramente eficazes. Aguarda-se, nesse sentido, a promulgação da nova lei de censura, resultado dos estudos efetuados por comissão de alto nível, que atualiza as normas censórias vigentes (às vezes até conflitantes) readequando-as ao contexto da realidade presente.³³⁰

Encaminhada em 1978, a resposta da DCDP demonstra um período que, além da flexibilização da ação censória, foi marcado por incertezas em relação às normativas que passariam a pautar os vetos às diversões públicas. Nesse contexto, o aparato censório se baseava principalmente na lei de 1946, criada em períodos anteriores à criação da pornochanchada e à

³³⁰ NUNES, Rogério. *Resposta do diretor da DCDP à carta de Waldemar Araújo Filho*. Brasília, 9 fev. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0113/Br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0113_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

disseminação de aparelhos televisores como meios de comunicação de massa – elementos estes utilizados, direta ou indiretamente, como justificativa para a desatualização censória e limitação de poder da DCDP. Filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* eram exibidos e tinham sucesso de bilheteria, o que despertava desconforto e ira de alguns setores da sociedade civil, que se perguntavam se tal obra havia, de fato, sido aprovada pela censura prévia. Dessa forma, Rogério Nunes assegura a continuidade de ações da Censura Federal, mesmo em um contexto de maior fragilidade no poder censório.

Entre 1980 e 1982, a Dacar Produções lançou os filmes *A Noite das Taras 1* e *2*, estruturados em episódios, os quais permitem compreender mudanças na abordagem dos censores durante a Ditadura Militar. Como foi analisado, o final da década de 1970 foi marcado pela flexibilização da ação censória, uma vez que muitos filmes de temática sexual e violenta, embora considerados subversivos, passaram a receber maior tolerância dos técnicos do DCDP. Contudo, essa prática se modificou no início da década de 1980, o que pode ser percebido a partir de certificados de censura relativos aos filmes da franquia *A Noite das Taras*.

No filme *A Noite das Taras 1*, lançado em 1980, há três histórias diferentes com personagens envolvidos em atos sexuais, aspecto ressaltado pelos censores, bem como os linguajares considerados inadequados ao cinema nacional. Na lista de cortes determinados no trailer e no filme, estão cenas de sodomia, sexo oral e trioilismo³³¹. Após tais supressões, a obra seria liberada para públicos maiores de 18 anos. No entanto, as decisões dos censores são questionadas pela Dacar Produções, em um primeiro momento ao diretor do DCDP, que mantém o veto, e, posteriormente, ao Conselho Superior de Censura (CSC), na época presidido por Octaciano Nogueira.

Um aspecto que pode ser ressaltado no texto do relator Geraldo Sobral Rocha, é que ele iria afirmar que “formou-se, no Brasil, um público específico para o cinema pornográfico nacional”, mas rasurou a palavra pornográfico, para substituí-la pelo termo “semipornográfico”.³³² Esse trecho corrobora para a ideia de fluidez do gênero pornochanchada, em que as obras possuíam sentido polissêmico e poderiam ser recebidas de diversas formas pelo público, seja ele formado por consumidores do gênero ou por críticos/censores. O pornográfico, erótico, semipornográfico, pornoerotismo eram diferentes

³³¹ Prática que consiste no prazer ao observar o(a) parceiro(a) tendo relações sexuais com um terceiro.

³³² ROCHA, Geraldo. *Decisão nº 28/80 do Conselho Superior de Censura sobre o filme A Noite das Taras*. Relator. Brasília, 10 jul. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 224.

formas de classificar um cinema que também era constituído de forma múltipla. Além disso, se percebe que determinados filmes da Dacar Produções ainda não eram diretamente associados à pornografia ou à pornochanchada, uma vez que a disputa discursiva em torno do título de “rei da pornochanchada”, por David Cardoso, é intensificada em meados da década de 1980.

A decisão tomada pelo Conselho Superior de Censura também ressalta um aspecto importante para a compreensão de debates e dinâmicas de poder do período estudado. A instituição rebate argumentações dos técnicos de censura lotados na DCDP, ao defender que faltava fundamentação maior para interditar cenas relativas à sodomia, sexo oral e trioilismo. Tal atitude, em um primeiro momento, pode ser analisada como resultado da popularização do cinema erótico no Brasil, em que o público consumidor, supostamente maior de 18 anos, já esperava tal modelo de filmes. Contudo, as fontes históricas indicam outros motivos para a maior flexibilização.

David Cardoso afirmou que se tornou amigo do Chefe da Censura anterior a Solange Hernandez, o que teria facilitado a liberação de seus filmes.³³³ Dessa forma, a obra analisada foi aceita e divulgada com maior facilidade, em comparação com períodos anteriores. Tal cenário, contudo, não se manteve a partir do momento em que Solange Hernandez assumiu a presidência do Conselho Superior de Censura, mudança que pode ser percebida nas respostas aos recursos referentes ao filme *A Noite das Taras 2*.

Na primeira instância submetida pela Dacar Produções – DCDP – o processo foi conduzido de forma parecida com a primeira edição do filme: críticas à qualidade artística, conteúdo sexual e violência. Todavia, os técnicos de censura passaram a não indicar cortes, mas defender a interdição completa da obra. O que pode ser percebido quando o técnico de censura Moacir das Dores defende que em um “todo pornográfico se dilui os poucos elementos narrativos do enredo”³³⁴, e dessa forma a obra é “capaz de estimular maus costumes e se constitui em meio divulgador de matéria contrária à moral”. Dessa forma, por meio do decreto 20493/46, artigo 41, alíneas “a” e “c”, o filme não é liberado.

O recrudescimento da ação censória também é analisado na medida em que a Dacar Produções entra com recuso ao Conselho Superior de Censura. A Dacar Produções, por meio

³³³ CARDOSO, David, 2006.

³³⁴ DORES, Moacir das. *Parecer nº 4667/82 sobre o filme A Noite das Taras nº 2*. Brasília, 11 out. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 92.

de procuração e representação de advogado, solicita a revisão censória, mas não manda a fita para a análise, o que atrasa o processo. Posteriormente, quando a película do filme é incluída, Solange Hernandez veta mais uma vez a obra. Desta forma, as disputas entre Dacar Produções, representadas por David Cardoso, e o Conselho Superior de Censura, representado por Solange Hernandez, foram retratadas pelo cineasta:

Eu fiz um filme chamado A Freira e a Tortura que fez mais sucesso na Argentina do que aqui. Eu cheguei antes de ontem de Buenos Aires e lá quando passou era *La Monja e la Tortura*, a Freira e a Tortura, dirigido por Ozualdo Candeias, com quem eu fiz três ou quatro filmes. Então o que acontece... esse filme ficou 10 meses preso pela censura federal, que era comandada pela Doutora Solange Hernandez, que era o câncer da censura para todos os cineastas e gente que trabalhava com cultura no Brasil, principalmente no eixo São Paulo e Rio de Janeiro. Ficou 10 meses lá, a inflação era de 10 a 12% ao mês. Eu estava ficando louco então eu tive que me valer de dois deputados federais daqui do meu Estado [...] e fazer novela, e tive que ir para Brasília, falar com [...] o ministro da justiça.³³⁵

Novamente, nota-se a rede de relações que facilitava a veiculação de pornochanchadas, conforme a relação com políticos facilitava a liberação, sem cortes, das obras. Contudo, a atuação de Solange Hernandez é vista como um impedimento para divulgação de filmes e, consequentemente, lucro dos cineastas. Tal conflito foi representado na biografia de David Cardoso, bem como em jornais do período. O cineasta afirmou que em uma das idas à Brasília, para liberar seus filmes, foi questionado por Solange Hernandez, que perguntava por que ele não fazia filmes infantis, como o dos Trapalhões, ao que ele respondeu “por que você não pede ao Renato Aragão que faça pornochanchadas?”³³⁶

No filme *As Seis Mulheres de Adão*, também há atitude censória parecida com a ocorrida no filme *A Noite das Taras 2*, tendo em vista que por conta do conteúdo sexual a obra recebeu interdição, sem a opção de efetuar cortes para que haja a liberação. No parecer de número 4201/81, a técnica de censura Vilma Helena Ribeiro afirmou que:

³³⁵ CARDOSO, 2023.

³³⁶ Situação retratada na autobiografia de David Cardoso, publicada no ano de 2006, mas também noticiada durante a década de 1980, em jornais como *Jornal do Brasil*. Disponível em: CARDOSO, 2006; CENSURA libera... *Jornal do Brasil*. 13 jan. 1984, 1º caderno, p. 03.

[...] São mostrados sexo oral e sodomia. Contudo, não são nas cenas de sexo, tão somente, que se encontram as implicações que nos levam a opinar pela não liberação da película. Cenas grosseiras de exposição do órgão genital masculino, de masturbação e um linguajar onde são usadas expressões chulas como: “eu já estava de perereca ardendo de tanto...” (completada com o gesto); “ele de pau duro e ela louca para ser enfiada” ou quando um marido diz ao amigo “quero que você foda minha esposa”, são uma constante em todo o desenrolar da película. Além disso, há ainda a colocação desrespeitosa onde o marido faz questão de assistir ao ato sexual praticado por sua esposa e o amigo, com a finalidade de sentir prazer, vindo a ejacular em sua própria mão.³³⁷

Percebe-se que o recrudescimento da prática censória durante a presidência de Solange Hernandes no Conselho Superior de Censura focaliza em questões sexuais que representam preocupações em relação aos comportamentos do público consumidor. Ao afirmar o que o cinema brasileiro deveria representar, os censores também estavam dizendo quais comportamentos eram aceitáveis, como as pessoas deveriam se comunicar e quais prazeres eram lícitos e respeitáveis. Tal dinâmica de “mecânica do poder”, em que se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, com técnicas, rapidez e eficácia que se determina.³³⁸

A disciplina, estimulada pela prática censória, era responsável pela criação de corpos dóceis, que seriam úteis para a sociedade brasileira que se queria criar, a partir do controle e interdição de comportamentos tidos como desviantes. Apesar do contexto de liberalização sexual, ainda era de interesse do poder público a promoção de casais monogâmicos heterossexuais, em relações pautadas pelo matrimônio e ocorridas na esfera privada da sociedade. A publicização do sexual, estimulada pelo cinema, subvertia os padrões de funcionamento da sociedade defendidos pelos principais grupos em posição de poder.

No caso do filme *As Seis Mulheres de Adão*, a obra foi aprovada com cortes em cenas sexuais – felação, sodomia, masturbação e cunilíngua. Contudo, na cidade de Porto Alegre o filme foi apreendido, por desrespeitar as determinações relacionadas à Divisão de Censura, o que pode ser percebido por meio de recurso elaborado pela Dacar Produções:

³³⁷ RIBEIRO, Vilma Helena. *Parecer nº 4201/81 sobre o filme As Seis Mulheres de Adão*. Brasília, 10 nov. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 31.

³³⁸ FOUCAULT, 2014.

Dacar Produções [...] vem respeitosamente expor e finalmente requerer a liberação das cópias do filme “as 6 mulheres de Adão”, apreendidas quando em exibição nos Cines Avenida e São João [...] por desobediência ao Certificado de Censura, relativamente aos cortes determinados [...] direção desta Empresa fez a devida recomendação ao setor competente para que fossem rigorosamente efetuados os cortes determinados pela DCDP nas 10 cópias existentes, entretanto, por algum lapso, nas cópias enviadas a Porto Alegre não foram cumpridas aquelas recomendações, daí a justa apreensão. Esta Empresa, que aliás nunca teve problemas desta espécie, assegura a V. S. não haver dolo no fato em questão e já penalizou o empregado desatento, pelo ocorrido. Assim sendo, solicito liberação das cópias apreendidas, comprometendo-se a fazer os devidos cortes e a evitar, doravante, que fatos idênticos se repitam.³³⁹

A Dacar Produções alegou que um funcionário havia trocado as fitas de exibição e, por conta disso, ocorreu a divulgação de filmes sem os cortes estipulados pelos técnicos de censura. Percebe-se que a apreensão das fitas ocorreu no dia 26 de janeiro de 1982, algumas semanas após a liberação para o cinema, e ao final de fevereiro os responsáveis legais pela produtora entram com o supracitado recurso, com o objetivo de explicar o que aconteceu e solicitar a liberação das fitas apreendidas na cidade de Porto Alegre.

Ainda em fevereiro, Solange Hernandez assina documentação em acolhida do recurso, e libera as fitas para realização dos cortes e propostas do reexame. No dia 01 de março de 1982, os responsáveis pela Dacar Produções solicitam que o reexame da fita, após supressões indicadas pelo DCDP, seja feito na cidade de São Paulo ou do Rio de Janeiro, já que a obra seria exibida no Rio de Janeiro e seria contraproducente enviar a película à Brasília – pedido este que foi acatado por Solange Hernandez.

Após pouco mais de uma semana, a obra foi reexaminada e liberada, após a constatação, por técnicos de censura do Rio de Janeiro, que os cortes sugeridos haviam sido efetuados pela Dacar Produções. Esse contratempo representa cerca de dois meses de prejuízo financeiro à produtora, que foi impossibilitada de exibir a obra *As Seis Mulheres de Adão* conforme havia sido idealizada. Contudo, conforme reflexões de Meize Regina Lucas, toda obra tem sua condição conformada pela sociedade, o que impossibilita a existência de um criador “livre” e absolutamente “autônomo”.³⁴⁰ Dessa forma, em regimes ditatoriais ou não, ainda havia a

³³⁹ BURLAMAQUI, Deusdeth. *Recurso nº 1723 sobre o filme As Seis Mulheres de Adão*. Brasília, 24 fev. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 31.

³⁴⁰ LUCAS, 2014.

pressão de setores civis que poderiam contribuir para a interdição ou dificuldade de liberação das obras.

As forças empregadas em combates relativos à proibição ou não de conteúdos filmicos podem ser classificadas como um anti-poder ou uma anti-energia. Com o objetivo de limitar o que poderia ser exibido em circuitos nacionais e internacionais – e, como consequência, definir o que seria o cinema brasileiro – os censores e setores civis apresentavam um “poder” que teria a potência do “não”, ou seja, incapacitado de produzir, apto apenas para colocar limites.³⁴¹ Ao podar a representação de desejos sexuais, os indivíduos envolvidos na prática censória determinavam o que não era permitido. Contudo, se esses elementos não permitidos fossem representados no cinema – ou outros espaços – a punição seria uma nova supressão.

O caso da fita de *As Seis Mulheres de Adão* representa bem tal paradoxo, conforme a representação de determinadas práticas sexuais foi vetada, mas quando elas foram exibidas – por um suposto acidente, que será problematizado no decorrer do trabalho – não houve uma punição maior do que o próprio veto, que novamente foi estabelecido. Tais dinâmicas contribuem para o aspecto anti-energético da atividade censória. As leis brasileiras determinavam quais conteúdos deveriam ser exibidos no cinema e quais níveis de erotismo seriam aceitos. Contudo, as fruições relacionadas ao desejo sexual, cada vez mais influenciadas pela imagem em movimento do cinema, eram estimuladas nas salas de exibição fílmica, bem como em praças, ruas, residências e outros espaços públicos e privados, sendo dificilmente controláveis.

Através dos documentos analisados, foi possível compreender as disputas de poder relativas à veiculação de diversões públicas durante o período ditatorial. Tais dinâmicas foram marcadas por vetos de caráter arbitrário, ainda que amparados por legislações anteriores e posteriores à Ditadura civil-militar. Além disso, verifica-se que a censura da DCDP foi caracterizada por períodos de enfraquecimento e recrudescimento, perceptíveis a partir de processos censórios envolvendo esse órgão e o CSC, bem como nas disputas e acordos entre as instituições censórias e os cineastas interessados na veiculação de suas obras. Nesse contexto, as pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos foram comercializados a partir de complexas tramas de poder, questão que será aprofundada no próximo capítulo.

³⁴¹ FOUCAULT, 2022, p. 93-94.

3.3 Moralidade e sexualidade: os corpos disciplinados durante a Ditadura civil-militar e a cruzada contra a pornografia

[sociedade] que desde há mais de um século se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar.³⁴²

Ao questionar a hipótese repressiva da sexualidade na sociedade contemporânea, Michel Foucault evidencia a hipocrisia dos discursos relativos às práticas sexuais e às suas representações. Se, por um lado, o sexo foi supostamente reprimido³⁴³, fadado à esfera privada da sociedade, circunscrito aos laços matrimoniais e associado ao silêncio, por outro, foi evidenciado em múltiplos discursos, que passaram a circular de forma ampla e central nas sociedades contemporâneas, ainda que sob um tom envergonhado e apologético, mas ao mesmo tempo prolixo e excessivo.

Apesar das ações censórias analisadas no presente capítulo, a temática da sexualidade ocupou espaços centrais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Na década de 1960, multiplicaram-se os discursos sobre a revolução sexual, a pílula anticoncepcional e o orgasmo masculino e feminino, evidenciando como os comportamentos relativos ao sexo e aos usos do corpo passavam por transformações, em um processo marcado, sobretudo, pela dissociação entre prática sexual e reprodução. Essas representações podem ser observadas em diferentes produtos culturais, como fontes hemerográficas, programas de televisão, rádio, músicas e filmes, entre eles as pornochanchadas, em meio a tensões entre grupos que buscavam contar as mudanças associadas à revolução sexual. Assim, a sexualidade também se constituía como uma ação política e reivindicatória de liberdade, em que o corpo é evidenciado como ferramenta de embates.

Nesse contexto em que a dimensão corporal é evidenciada, sobretudo na segunda metade do século XX, grupos dirigentes e apoiadores da Ditadura civil-militar elaboraram mecanismos que objetivavam o controle de condutas sociais e a constituição de corpos disciplinados conforme seus parâmetros morais e políticos. A partir do Decreto-Lei 869/1969, a Educação Moral e Cívica (EMC) tornou-se obrigatória como disciplina e como prática educativa, nas

³⁴² FOUCAULT, Michel, 2022, p. 13.

³⁴³ Michel Foucault afirma que a sexualidade esteve longe de ser reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, mas se beneficiou de um regime de liberdades constantes.

escolas de todos os graus e modalidades. Entre outras finalidades, buscava a “preservação, o fortalecimento e a projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade”, “o aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade” e “o preparo do cidadão para o exercício das atividades cívicas com fundamento na moral, no patriotismo e na ação construtiva, visando o bem comum”.³⁴⁴ Anos depois, através da lei nº 5.692/1971, a disciplina de Educação Moral e Cívica é obrigatoriamente incluída nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus.³⁴⁵ Analisar a consolidação destes instrumentos legislativos, bem como o conteúdo trabalhado na disciplina de Educação Moral e Cívica, contribui para a compreensão de tensões sociais durante o contexto de produção e circulação das pornochanchadas, que possibilitavam outros modelos de experimentação corporal.

A disciplina de Educação Moral e Cívica foi constituída como um instrumento que objetivava o controle dos corpos e a manutenção de condutas tidas como exemplares, baseadas sobretudo no culto à Pátria, aos heróis nacionais e na preservação da instituição familiar, entre outras medidas, que também poderiam se basear em preceitos cristãos. Antes da inserção obrigatória destas discussões nos currículos escolares, algumas instituições de ensino já trabalhavam com compêndios de Instruções Morais e Cívicas, que não eram confeccionados de maneira padronizada, uma vez que os programas de ensino definiam vagamente a disciplina.³⁴⁶ Plínio Salgado³⁴⁷ publicou livro didático *Compêndio de Instrução Moral e Cívica* (1964), com indicações sobre deveres e direitos do cidadão, preparação para o casamento e vida familiar, entre outras temáticas:

Os chamados “pecados capitais” são hoje considerados pela ciência como agentes de destruição do corpo. Por conseguinte, evitá-los é cumprir um dever para consigo mesmo, não só no que se refere aos fins espirituais, mas também aos corporais, mantendo a saúde física tão intimamente ligada à saúde da alma. O dever para com a Família obedece aos desígnios de Deus no sentido da

³⁴⁴ *DECRETO-LEI nº 869, de 12 de setembro de 1969*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em dez. 2025.

³⁴⁵ *LEI nº 5.692, de 11 de agosto de 1971*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5692.htm>. Acesso em dez. 2025.

³⁴⁶ BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. 1993. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993, p. 168.

³⁴⁷ Escritor e político brasileiro, que fundou a Ação Integralista Brasileira (AIB), partido de extrema-direita com inspiração no movimento fascista italiano. Publicou obras como *A mulher no século XX*, *Doutrina e tática comunistas (noções elementares)* e *Compêndio de Instrução Moral e Cívica*, livros de cunho nacionalista que objetivavam associar as ideias defendidas ao cristianismo.

manutenção da espécie humana. Para cumpri-lo o Homem une-se à Mulher e funda o lar doméstico. Mas enquanto os outros animais se unem por instinto, o casal humano se une por amor.³⁴⁸

O texto de Plínio Salgado evidencia a utilização de discursos científicos para a defesa de ideias arbitrárias, sem apresentação de dados que comprovem os argumentos, como no trecho em que o autor associa os pecados capitais à destruição do corpo. Trata-se de uma produção que busca consolidar ideologias cristãs como determinantes de imaginários e comportamentos que seriam socialmente aceitos, em um projeto de homogeneização do Brasil pautado na heterossexualidade, família nuclear monogâmica, patriotismo, culto aos heróis nacionais, fé cristã e amor romântico. Contudo, a análise do autor é simplista por desconsiderar, propositalmente, a multiplicidade dos modos de vida dos brasileiros³⁴⁹, e por demonstrar desconhecimento dos processos históricos de consolidação do amor³⁵⁰, romântico ou não, no decorrer dos séculos, tratando-o como elemento intrínseco à condição humana.

Segundo Circe Bittencourt, ao analisar livros didáticos do século XX, é possível verificar duas posições principais em relação à formação moral dos alunos: um grupo de autores acatava os valores morais determinados pela Igreja Católica, enquanto outros pesquisadores defendiam a laicização da escola, com projetos que pretendiam inculcar a ideia de uma moral eterna e universal, sem que forçosamente estivesse vinculada aos preceitos e dogmas da doutrina cristã.³⁵¹ Desta forma, é possível verificar que nem todas as posturas veiculadas neste mercado editorial estavam de acordo com as ideias religiosas defendidas por autores como

³⁴⁸ SALGADO, Plínio. *Compêndio de Instrução Moral e Cívica*. 5ª ed. São Paulo: FTD, 1964, p. 19.

³⁴⁹ Sua obra também instrumentaliza discussões históricas em um projeto de consolidação da imagem do Brasil como continuador da “obra civilizatória” de Portugal, a privilegiar narrativas eurocêntricas enfocadas sobretudo no período das grandes navegações e da exploração colonial. O autor aborda de forma simplista e romantizada os impactos da colonização na vida dos indígenas, retratados como heróis principalmente quando lutavam contra invasões holandesas e francesas, e dos africanos escravizados, tidos como trabalhadores humildes na paz e soldados valentes na guerra. As narrativas adotadas no texto centralizam discussões na figura dos portugueses e seus descendentes, enquanto aspectos indígenas e africanos da sociedade foram tratados como “contribuições”, de menor impacto, e sem análises aprofundadas a respeito dos processos de exploração, luta e resistência relacionados a estes povos. Posicionamentos eurocêtricos também podem ser encontrados em outras obras de Instrução ou Educação Moral e Cívica, como *Educação Moral, Cívica e Política* (1971), de Douglas Michalany Ciro e Ramos.

³⁵⁰ Cada cultura representa o amor à sua maneira, com possibilidades de variação de acordo com o tempo e espaço analisado. IN: DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

³⁵¹ BITTENCOURT, 1993, p. 164-165.

Plínio Salgado, apesar de haver ênfase à defesa da família e da pátria em ambas as vertentes de livros didáticos.

Os livros didáticos foram concebidos, entre outras razões, para que o Estado pudesse controlar o saber a ser divulgado pela escola³⁵², e a análise de obras voltadas à Instrução ou Educação Moral e Cívica torna-se importante na presente pesquisa por demonstrar como os filmes erótico-pornográficos brasileiros fomentavam padrões comportamentais que iam contra condutas estimuladas pelas instituições de ensino e, conseqüentemente, pelo governo. Se nas escolas defendiam a constituição de famílias nucleares e casais monogâmicos heterossexuais, em que homens e mulheres tinham papéis definidos – no trabalho, no lar e na educação dos filhos, com o objetivo final de engrandecer a Nação –, as pornochanchadas apresentavam personagens com estilos de vida que tinham como objetivo final o prazer carnal, não necessariamente vinculado à ideia de progresso e engrandecimento da Pátria.

Além disso, a liberdade sexual apresentada nas telas de cinema fugia das condutas cristãs que determinavam o sexo como atividade voltada exclusivamente à procriação e destinada aos casais envolvidos em laços matrimoniais. Pelo contrário, nestes filmes os comportamentos contrários à moral, às condutas cristãs e ao recato familiar eram apresentados como elementos de fetiche e de desejo, como forma de atrair o público consumidor. Dessa forma, as pornochanchadas e filmes de sexo explícito apresentavam configurações familiares e padrões comportamentais que extrapolavam as diretrizes determinadas pelo projeto homogeneizador da Educação Moral e Cívica.

As figuras nuas e em movimento representadas nas telas de cinema são resultado de um processo de liberalização dos costumes e dissociação da prática sexual e procriação, em meio às pressões exercidas por grupos tidos como conservadores. Nesse contexto, a dimensão corporal se constitui como um importante mecanismo de contestação da moralidade vigente, uma vez que, quando o poder é exercido sobre os corpos, emerge a reivindicação dos próprios corpos contra o poder, por meio da transformação ou subversão das imposições e dos investimentos disciplinares recebidos.³⁵³ Enquanto os discursos médicos, educacionais e religiosos investiam na formação indivíduos disciplinados e destinados às relações heterossexuais e monogâmicas – quando não optavam pela vida religiosa e castidade –, o

³⁵² BITTENCOURT, 1993, p. 74-75.

³⁵³ FOUCAULT, 2022.

cinema erótico-pornográfico se configurou como veiculador de outras possibilidades de vivência sexual e corpórea.

A contestação da moralidade vigente através do corpo ocorreu de forma mais intensa em grandes centros urbanos, espaços que, sobretudo no mundo ocidental, possibilitam maior anonimato em experimentações corpóreas, sejam elas relativas ao sexo, uso de drogas ou vinculação a movimentos contraculturais, como a cultura *hippie*. As experiências relacionadas ao contexto de liberalização dos costumes também possibilitaram aos indivíduos a representação de personagens filmicos que expressavam as mudanças socioculturais vivenciadas, por meio de gestos, vocabulários e comportamentos sexuais. Verifica-se que a maior parte das pornochanchadas foram produzidas em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o que demonstra, para além do aparato técnico na realização de filmes, liberdade de atores e atrizes que viveram nestes centros urbanos.

Os personagens de David Cardoso representavam estilos de vida masculinos que extrapolavam as configurações familiares estabelecidas pelas instruções morais e cívicas. Esperava-se do homem do século XX o casamento heterossexual, provimento do lar, auxílio na educação dos filhos – atividade considerada, no período, como responsabilidade principal das mulheres –, culto aos heróis nacionais e patriotismo. Por mais que os homens desfrutassem de maior liberdade sexual, tida como elemento constitutivo da masculinidade³⁵⁴, seus projetos de vida deveriam envolver a constituição de família e o convívio harmônico com a esposa. Em contrapartida, David Cardoso vivenciava, principalmente, personagens solteiros, que se relacionava sexualmente com múltiplas parceiras e, em algumas obras, com outros homens.

Para além das dinâmicas não monogâmicas, há cenas em que os personagens de David Cardoso se relacionam sexualmente com mulheres casadas, com ou sem consentimento de seus maridos, com mães e filhas, com freiras, entre outras dinâmicas. Tais representações filmicas, mais do que recursos midiáticos para atrair o público consumidor, sobretudo masculino, eram resultado de mudanças de costumes vivenciadas sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, em que os indivíduos objetivavam maior liberdade de experiência sexual, desvinculada dos laços matrimoniais, monogâmicos ou reprodutivos. Desta forma, o cinema nacional possibilitou a reinterpretação erótico-pornográfica de instituições familiares, educacionais e religiosas, em que as representações do prazer carnal estavam entre os principais objetivos.

³⁵⁴ CARDOSO, 2010.

A liberalização sexual das décadas de 1970 e 1980 não ocorreu sem embates, conforme pode ser percebido através da obrigatoriedade da Educação Moral e Cívica, da organização de grupos que buscavam maior censura às produções culturais e das cartas de críticos às pornochanchadas e aos filmes de sexo explícito, que consideravam tais produções como responsáveis por uma crise moral e de costumes. Segundo Michel Foucault, o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim terem se devotado a falar de sempre, valorizando-o como segredo.³⁵⁵ Assim, na medida em que os grupos brasileiros tidos como conservadores buscavam combater práticas sexuais tidas como desviantes, também produziam numerosos discursos a respeito do sexo. A ambivalência de tais ações é percebida na medida em que divulgavam e despertavam curiosidade em relação às práticas que buscavam controlar e/ou erradicar.

Outra temática frequente nos livros de Educação Moral e Cívica era o combate ao comunismo, tratado como ameaça à estabilidade social. O caráter anticomunista era reforçado na medida em que utilizavam a retórica religiosa, sobretudo católica, para criticar este sistema econômico e político³⁵⁶, associando-o ao pecado e à subversão e às mudanças comportamentais vivenciadas, sobretudo, a partir do final da década de 1960. Sobre esta temática, a historiadora Marcela Santos afirma que:

Nesse momento histórico, inúmeras transformações acontecem no mundo todo e são sentidas, pensadas e entendidas de formas distintas na sociedade brasileira. Os modelos de família tradicional se veem ameaçados, o desquite e o divórcio, nos anos 1970, dão conta de uma dessas mudanças na ideia de família e casamento. Os movimentos pelo amor livre, que rejeitam um padrão monogâmico, que subvertem as questões sexuais e o uso da pílula anticoncepcional foram vistos por grupos mais conservadores, dentro e fora das estruturas familiares, como um problema e como uma ameaça à família tradicional. As advertências que se dirigem aos desvios sexuais e ao descontrole dos desejos, aos vícios e ao prazer, assim como a tudo que representou uma ameaça a um ideal de família [...] é associado a um mal, um complô planejado pelos inimigos da nação. São mudanças consideradas perigosas para os ideólogos do regime.³⁵⁷

³⁵⁵ FOUCAULT, 2020.

³⁵⁶ KLINGBEIL, Edward Mickael. *O livro didático Educação Moral, Cívica e Política da Editora Michalany: sua materialidade e narrativa histórica* (1971). Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015, p. 119-120.

³⁵⁷ SANTOS, Marcela Souza. *Uma questão de segurança nacional: a produção de conceitos e identidades de gênero pela disciplina de Educação Moral e Cívica (1969–1985)*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p. 119.

No contexto estudado, ideais relativos à Escola Superior de Guerra e à Doutrina de Segurança Nacional influenciavam a elaboração de ementas da disciplina de Educação Moral e Cívica. Dessa forma, as transformações sociais mencionadas na citação acima eram consideradas perigosas aos ideólogos do regime ditatorial civil-militar, por serem associadas às ações de comunistas, que supostamente objetivavam subverter condutas morais e dominar o país. Ao representar, de forma direta ou indireta, os embates acima, a Dacar Produções fazia uso do humor e da sátira para retratar casais que não seguiam condutas heterossexuais e cisgênero estabelecidas socialmente, como no filme *Novas Sacanagens do Viciado em C*. Por conta disso, eles eram associados ao comunismo e perseguidos, mas a partir de construções narrativas que também os representava como objeto de desejo sexual.

As diretrizes da disciplina de EMC também possibilitam a confirmação da tese de Guacira Lopes Louro, em que as tecnologias utilizadas pela escola objetivam o auto disciplinamento, o investimento continuado e autônomo do sujeito sobre si mesmo, para constituir corpos com identidades masculinas e femininas, distintas entre si e pretensamente fixas.³⁵⁸ Em contrapartida, os filmes erótico-pornográficos consolidaram construções narrativas e imagéticas que satirizavam as instituições educacionais e as instrumentalizavam como espaço de possível subversão ou desejo sexual: em *Corpo Devasso* (1980), uma jovem afirmou para o seu par sexual “hoje você vai me conhecer melhor, você vai ver o que eu aprendi nos melhores colégios. Você vai ver como eu sou gostosinha, bonitinha e putinha”³⁵⁹; no filme *Taras de Colegiais* (1984) um jovem em idade escolar que queria conseguir dinheiro segue o caminho de um colega em busca de se tornar ator pornô de filmes para motéis e, posteriormente, garoto de programa³⁶⁰; na obra *Os 7 Gatinhos* (1980), as irmãs mais velhas de Silene se prostituíam para financiar a educação da caçula em um colégio interno, por esta ser considerada pelo pai da família a única “pura” e virgem, mas a jovem retorna para casa, grávida de um homem casado – ao final da obra, levanta-se a suspeita de que este homem é o pai de Silene.

Através destas narrativas fílmicas, jovens estudantes são apresentados em dinâmicas sexuais que contrariam a ideia de que as escolas eram espaços de recato e disciplina corporal.

³⁵⁸ Segundo a autora, para além da escola, família, mídia, igreja e lei participam deste investimento em busca do corpo disciplinado. LOURO, 2023.

³⁵⁹ STERNHEIM, Alfredo (Dir.). *Corpo devasso*. São Paulo: Dacar Produções, 1980. 1 filme (81 min), son., color. [Minutagem: 00:07:54].

³⁶⁰ BAJON, Juan (Dir.). *Tara de colegiais*. Rio de Janeiro: Galápagos produções Cinematográficas Ltda., 1984. 1 filme (70 min), son., color.

Os filmes retratavam sociabilidades presentes nestes locais, distantes do monitoramento familiar, como elementos poderiam resultar em possibilidades de experimentação sexual fora dos laços matrimoniais. Além disso, os corpos jovens dos estudantes são apresentados como objeto de desejo, em alguns casos, associados à ideia de virgindade. Em *Os 7 Gatinhos*, a personagem Silene passa a maior parte do filme com o uniforme escolar – também representado no cartaz de divulgação da obra, em que um homem adulto de cueca vermelha retira a calcinha da estudante uniformizada –, mesmo após a personagem ter sido expulsa da escola. Esta temática também foi explorada em obras do diretor de sexo explícito Juan Bajon, sobretudo nos filmes *Colegiais e Lições de Sexo* (1980), *Bacanal de Colegiais* (1983), *Taras de Colegiais* (1984), *Colegiais em Sexo Coletivo* e *A Colegial Sacana* (1986).

Neste contexto, a própria noção de erótico ou pornográfico deve ser problematizada. O erótico é visto, por parcelas dos críticos, como produção artística de nível superior, aquilo que se recusa a ser pornográfico, enquanto o pornográfico tende a ser mais explícito ao retratar práticas sexuais. A intenção do presente trabalho não é classificar todas as obras estudadas enquanto eróticas ou pornográficas, algo que nem mesmo as produtoras faziam ao submeter seus filmes à censura, mas entendê-las como produções que, mesmo em um ambiente repressivo, consolidaram filmes com características erótico-pornográficas entre os gêneros mais lucrativos da segunda metade do século XX.

Por todo o século XX, a propaganda política se consolidou a partir do desenvolvimento de novas técnicas de comunicação e de ação. Segundo Jean-Marie Domenach, a propaganda existe e desempenha seu papel desde que as competições políticas começaram a existir, mas adquire centralidade à medida que a escrita, a palavra e a imagem passam a ter maior projeção em decorrência dos avanços tecnológicos.³⁶¹ Nessa dinâmica, os grupos dirigentes objetivam dominar as narrativas, selecionando quais informações devem ser divulgadas, bem como aqueles que omitem. Dessa forma, exercem o poder tanto de maneira física quanto simbólica.

Em regimes autoritários ou totalitários, os grupos dominantes buscam na propaganda uma forma de convencer a população em adotar seus posicionamentos. Conforme Wagner Pereira, a propaganda política torna-se onipresente, aquecendo as sensibilidades e provocando paixões, para dominar corações e mentes.³⁶² Na Ditadura Militar do Brasil, as práticas censórias dirigidas às chanchadas eróticas expressavam valores conservadores amplamente presentes em

³⁶¹ DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. São Paulo: difusão europeia do livro, 1955.

³⁶² PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. História: Questões & Debates, nº 38, 2003, p. 102.

determinados setores da sociedade, os quais concebiam a nudez, o erotismo e as práticas sexuais dissociadas do matrimônio como comportamentos nocivos à Pátria e à instituição familiar.

É nesse quadro discursivo e moralizante que se intensificam, a partir do governo de João Figueiredo, os debates em torno da exibição de filmes pornográficos e de sexo explícito em salas de cinema brasileiras. No dia 15 de março de 1982, por meio de emissoras de rádio e de televisão, o político convoca a Nação para lutar contra a pornografia, ao afirmar “a escalada do obsceno e do pornográfico assume proporções tais que [...] não posso calar ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante os nossos olhos, de modo desenfreado”.³⁶³ O discurso é condizente com os argumentos utilizados durante a década de 1970, visto que o presidente defende uma cruzada inadiável em defesa da juventude e do “capital humano” contra os assaltos do permissivismo.

Controlar o conteúdo consumido pelos jovens seria, desta forma, a possibilidade de moldar um Brasil do futuro, com a população envolvida em práticas sexuais preferencialmente dentro dos laços matrimoniais. Os indivíduos, afastados de sexualidades dissidentes, também poderiam ser poupados de ambientes boêmios, o que manteria a população em atividades voltadas ao trabalho e ao cuidado do lar, práticas que reforçariam o funcionamento da sociedade capitalista, em um contexto de “abertura lenta, gradual e segura” da Ditadura civil-militar. Da mesma forma que combatia a pornografia, Figueiredo debatia o modelo de democracia que deveria ser instaurado posteriormente, em território brasileiro.

Para combater o conteúdo pornográfico, João Figueiredo convocou “forças sociais mais responsáveis, de qualquer obediência, seja filosófica, seja política” em uma cruzada contra comportamentos e representações audiovisuais de cunho erótico e pornográfico, ao que foi atendido por camadas tidas como conservadoras – pelo que pode ser observado em cartas que foram encaminhadas ao presidente e ao Serviço Nacional de Informações, bem como relatórios redigidos por autoridades militares e policiais. A ocasião do pronunciamento presidencial foi o 3º aniversário de governo, o que corroborou para que mais grupos sociais se pronunciassem a favor do poder executivo: para parabenizá-lo por administrar o país, por iniciar uma cruzada moral ou uma mescla das duas parabenizações.

A notícia que de João Figueiredo convocava uma cruzada contra a pornografia recebeu ampla repercussão nacional, sendo noticiada por fontes hemerográficas de todo o país. O jornal

³⁶³ FIGUEIREDO convoca. *A União*. 16 mar. 1982, ano XC, nº 35, p. 01.

A União, de João Pessoa, por exemplo, informou sobre o pronunciamento do presidente na primeira página, enquanto as sessões de cinema, entre as últimas páginas, divulgavam filmes como *Mulher Objeto* e *A Noite das Depravadas*³⁶⁴ – obras de caráter pornográfico ou erótico, que eram combatidas por diferentes grupos sociais. A atitude do presidente representa a suposta amplificação de participações populares nas decisões do governo:

Não é sob aspecto legal e jurídico que cuido, neste momento, da licenciosidade que espraia ameaçadoramente, pondo em risco a integridade dos padrões morais que nos cumpre preservar. Trato, aqui, do afrouxamento dos laços éticos, como poderia fazê-los qualquer um do povo, que sinta, no seu coração, o palpitar dos imperativos éticos. Não me arvorio, por conseguinte, em guia espiritual da nacionalidade. Cumpre, no entanto, ter presente que o Estado é sobretudo um organismo ético, um ente que possui deveres para com os cidadãos que lhe formam o substrato. Faltaria, pois, a indeclinável dever do meu cargo se, como chefe do Governo, não levantasse a voz para advertir a Nação sobre a influência deletéria da onda de erotismo e relaxamento de costumes que se infiltra em amplos segmentos do nosso corpo social. Dir-se-á que o encargo de enfrentar e resolver esse problema incumbe ao Governo. Respondo, porém, que essa constitui uma daquelas tarefas que não é lícito descarregar, inteiramente, sobre este ou aquele órgão do Poder Público. Trata-se, aqui, de caso em que, rigorosamente, cada um é responsável por cada um, ou, em outras palavras, em que todos são responsáveis por todos.³⁶⁵

A fala do presidente reivindica a desinstitucionalização do combate à pornografia, conforme ele afirma que não buscava abordar aspectos legais e jurídicos - sendo esses já contestados pela abertura de precedentes da DCDP à exibição de sexo explícito no cinema e outras instâncias midiáticas -, mas os aspectos éticos. O chefe do executivo queria o apoio popular, em uma sociedade pautada por vigilância e denúncias, para combater representações de erotismo e pornografia nos espaços públicos. Conforme as fontes epistolares enviadas a João Figueiredo, pais e mães de família, católicos, evangélicos, jovens, idosos e indivíduos de outros grupos demonstraram apoio irrestrito à cruzada moral, tida como responsável por grandes parcelas dos problemas brasileiros.

³⁶⁴ *A União* (João Pessoa). 16 mar. 1982, p. 1-8.

³⁶⁵ FIGUEIREDO, João. *Documento a que se refere... [Discurso contra a pornografia]*. Diário do Congresso Nacional (Seção II), Brasília, 19 mar. 1982. Ano XXXVII, n. 25, p. 606. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/diarios/ver/4432?sequencia=1>>. Acesso em jan. 2026.

Ao dialogar com agentes de grupos dirigentes, os membros da sociedade civil buscavam formas de se legitimar diante dos representantes do poder público.³⁶⁶ Alguns se apresentavam como pais e mães de jovens, que trabalhavam para o sustento do lar e cuidado dos filhos. Outros se apresentavam como membros da Igreja Católica, que já denunciavam os desvios de conduta moral, antes da cruzada suscitada por João Figueiredo. Dessa forma, em cartas enviadas ao presidente, muitos brasileiros indagavam de que maneira poderiam colaborar com essas disputas morais, ao mesmo tempo em que também exigiam a adoção de processos censórios mais eficazes.

Segundo a historiadora Angela de Castro Gomes, a correspondência pessoal enquanto fonte histórica, implica uma interlocução, configurando-se como um jogo interativo entre quem escreve e quem lê. Do mesmo modo, consolida-se para a posteridade através de procedimentos de manutenção e arquivamento por parte dos destinatários.³⁶⁷ Assim, é possível verificar um sistemático processamento, bem como práticas de seleção e arquivamento de fontes epistolares, sobretudo aquelas favoráveis à cruzada contra a pornografia promovida pelo poder público.

Nessas cartas, os missivistas demonstram influências de concepções político-ideológicas vinculadas às disciplinas de Educação Moral e Cívica, bem como de ideias associadas à Doutrina de Segurança Nacional. Tais dinâmicas levam à associação dos conteúdos erótico-pornográficos à ruína da Pátria, à degradação familiar e, até mesmo, ao comunismo. Dessa forma, os remetentes recorrem ao poder público e aos membros das Forças Armadas em uma lógica colaboracionista, cujo objetivo que vai além de prestar apoio ao presidente João Figueiredo, envolvendo também a fiscalização das diversões públicas e a realização de denúncias de caráter moralizante.

Apesar da tentativa de desinstitucionalização do combate à pornografia, como demanda que deve ser executada principalmente pelo poder público, muitas instituições - públicas ou privadas - demonstraram apoio ao presidente. Por meio de requerimentos em sessões de câmaras municipais, os vereadores apoiavam a cruzada moral: a Câmara Municipal de Itabirito (Minas Gerais) solicitou maior rigor na censura contra o baixo padrão moral das novelas de

³⁶⁶ FICO, 2002, p. 251-286.

³⁶⁷ GOMES, Angela de Castro. *Escrita de si, escrita da história* (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 19.

televisão, que é uma constante³⁶⁸; a Câmara Municipal de Dourados (Mato Grosso do Sul) informa que a campanha do presidente ocorreu tarde, já que a pornografia encoraja o povo a chafurdar em fantasias mórbidas de sadismo sexual, sendo a Educação Cívica uma eficaz forma de combate ao pornográfico³⁶⁹; a Câmara Municipal de Guarulhos (São Paulo) trata a cruzada moral como algo que encontra eco favorável em todas as camadas sociais, para que a Nação não se transforme em Sodoma e Gomorra.³⁷⁰ Em contrapartida, algumas câmaras de vereadores enviaram, no mesmo período, requerimentos evasivos quanto ao combate da pornografia, com o objetivo principal de parabenizar João Figueiredo pelo aniversário de três anos de governo.³⁷¹

A partir da análise dos requerimentos provenientes de Câmaras Municipais, observa-se que por mais que apoiassem o presidente, o contexto de abertura política propiciou exigências de decisões mais eficazes. Além disso, o movimento de críticos à pornografia buscava incorporar um caráter homogêneo à sua luta, como se este combate fosse do interesse de toda a sociedade brasileira. Por muitas vezes, discursam em defesa dos jovens, que poderiam ser corrompidos pelo conteúdo pornográfico, enquanto também se preocupam com a grande quantidade de consumidores do conteúdo sexual. O discurso do presidente João Figueiredo também aborda isso, em outros trechos:

Tanto maior é essa responsabilidade quanto é certo que cerca de cinquenta por cento de nossa população são hoje constituídos de jovens – cerca de 48 por cento de jovens até 19 anos; 56 por cento até 25 anos. Uma cruzada se faz inadiável, pois, em defesa desse precioso capital humano contra os assaltos do permissivismo, na mais degradante das suas formas. Para essa cruzada é que, aqui e agora, convoco as nossas forças sociais mais responsáveis, de qualquer obediência, seja filosófica, seja religiosa, seja política. E, em suma, ao coração

³⁶⁸ MENDANHA, Humberto. *Mensagem da Câmara Municipal de Itabirito ao presidente João Figueiredo*. Ofício nº 31/82. Itabirito, 22 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0084/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0084_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

³⁶⁹ ALVES, Juares; ARRUDA, Mariano. *Mensagem da Câmara Municipal de Dourados ao presidente João Figueiredo*. Requerimento nº 47/82. Dourados, 23 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

³⁷⁰ RODRIGUES FILHO, Rafael. *Moção nº 192/82 da Câmara Municipal de Guarulhos em apoio ao presidente João Figueiredo*. Guarulhos, 18 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

³⁷¹ Algumas das Câmaras Municipais que se enquadram nesta narrativa são (procurar depois)

sensível e generoso, assim, da própria mocidade, como dos homens e mulheres deste País, que me dirijo para encarecer a imprescindibilidade e a urgência de um largo movimento popular pela preservação dos dogmas morais e espirituais em que repousa a identidade da civilização que estamos construindo.³⁷²

Das cerca de 300 fontes epistolares que foram analisadas, para a compreensão do contexto em que João Figueiredo inicia o combate à pornografia, grande parte dos autores fazem parte da sociedade civil. Líderes e membros de Igrejas também reforçaram apoio político à empreitada: o jornal evangélico *O Informante*, que foi enviado como anexo ao presidente, publicou matéria a afirmar que os meios de comunicação em massa deixaram de mostrar situações em que a família poderia ser vista sob ângulos positivos. Dessa forma, iniciam a “Operação Sabão”, que objetivava: censura e boicote popular a todos os locais de venda e exposição de pornografia, utilização de veículos de comunicação das Igrejas para alertar os povos quanto ao perigo da pornografia, envio de cartas às autoridades, a solicitar medidas de moralização, e censura doméstica à TV.³⁷³

Através do periódico evangélico, pôde-se constatar a organização no combate à pornografia, em esferas públicas e privadas, visto que os preceitos e visões de mundo dos indivíduos eram potencializados e instrumentalizados a partir das instituições que faziam parte. Não bastava apenas controlar o seu lar, mas escrever para as autoridades e denunciar os possíveis desvios de conduta. Não bastava apenas frequentar as sessões de cinema de censura livre, mas boicotar quaisquer estabelecimentos que exibissem cenas pornográficas. Deste modo, o caráter combativo das cruzadas ganhava força pelo apelo popular.

Além dos motivos morais e religiosos, o combate político também se fazia presente na luta contra as pornochanchadas e outros gêneros pornográficos. Segundo a historiadora Tatyana Maia, a ditadura promoveu políticas educacionais e culturais, concomitantes ao aparelho repressor, que tinham o objetivo de formar um novo cidadão e extirpar da sociedade aquilo que consideravam "ideologias alienígenas" presentes na sociedade brasileira contemporânea.³⁷⁴ O

³⁷² FIGUEIREDO, João. *Documento a que se refere... [Discurso contra a pornografia]*. Diário do Congresso Nacional (Seção II), Brasília, 19 mar. 1982. Ano XXXVII, n. 25, p. 606. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/diarios/ver/4432?sequencia=1>>. Acesso em jan. 2026.

³⁷³ PORNOGRAFIA. *O Informante*. Ano III, nº 1, p. 1 e 2.

³⁷⁴ MAIA, Tatyana. *Civismo e cidadania num regime de exceção: o conhecimento histórico ensinado e seus usos políticos na ditadura civil-militar (1969-1985)*. In: XXVII Simpósio Nacional de História.

patriota deveria participar na condução dos limites da nação, em defesa dos valores morais, considerados imutáveis e absolutos³⁷⁵, e as cartas redigidas na década de 1980 já demonstram efeitos desta ideologia.

Era comum, em cartas do presidente João Figueiredo ou DCDP, anexos com recortes de jornais, para que as autoridades tomassem conhecimento do tipo de conteúdo que era exibido no Brasil, o que os autores dos documentos associavam ao exercício cívico de monitoração da esfera pública. O civil Jorge Bittar e outras 15 pessoas escreveram uma carta ao presidente, acompanhada de assinaturas e números do Registro Geral da Carteira de Identidade Nacional, para apoiar João Figueiredo em sua empreitada. Em um dos trechos, informam:

Vimos à presença de V.Excia., para expressar nossa satisfação e oferecer nossa solidária aprovação pela firme atitude tomada, quando do recente pronunciamento de V.Excia. exortando a Nação a dedicar maior atenção e zelo aos valores morais. [...] Já há algum tempo aguardávamos de V.Excia. uma manifestação a respeito, como digno representante da Ordem através da qual pode vir o maior Progresso ansiado por todos. Em termos materiais, nosso País vem tendo, desde 1964, um desenvolvimento gradual e cada dia mais próximo do equilíbrio ideal. É necessário, entretanto, que a população tenha salvaguardados os seus direitos de viver em Família na sociedade, sem sofrer a autêntica agressão que uma minoria coloca acintosamente exposta através dos meios de comunicação; agressão esta constituída pela divulgação e incentivo de práticas, costumes e comportamentos indignos de uma sociedade jovem e bem amparada, como a nossa.³⁷⁶

Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548875182_cb4b419d32c8394d9f5f4f1ce5444dd2.pdf> Acesso em: jun. 2024.

³⁷⁵ A ideia de que os princípios morais seriam imutáveis estava presente em grandes quantidades de cartas, destacando-se a de uma mulher do Porto Alegre, que oferece sugestões detalhadas de como deveriam ser as formações de professores: curso de formação pedagógica semelhante aos das Forças Armadas (que supostamente continuaram íntegras com o passar do tempo, baseados em princípios da moral que não se modificaram), entre outras reivindicações. GABINETE PESSOAL DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA. *Carta enviada ao presidente João Figueiredo* [remetente não identificada; assinatura ilegível]. Porto Alegre, abr. 1982. Manuscrita. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0098/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0098_d0001de0001.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

³⁷⁶ BITTAR, Jorge Frederico. *Carta endereçada ao presidente João Figueiredo* [assinada por Jorge Frederico Bittar e outros]. São Paulo, 17 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_JF/JBF/0/0097/BR_DFANBSB_JF_JBF_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em abr. 2024.

A carta de apoio endereçada por Jorge Bittar contribui para a compreensão das batalhas discursivas a respeito da Ditadura civil-militar, que começaram antes mesmo deste período histórico ter seu fim deflagrado. Os civis apoiadores de João Figueiredo, da Ditadura e da cruzada contra a moral afirmam que deste 1964 o Brasil passava por um desenvolvimento gradual, cada dia mais próximo de um equilíbrio idealizado por tais sujeitos. Esta afirmação opta por ignorar a crise financeira vivenciada pela população durante a década de 1970, em que a inflação assolava especialmente os grupos mais pobres.

Além disso, os produtores de obras com caráter pornográfico são inseridos como uma minoria, que agride o restante da população com suas produções, como se os filmes eróticos ou pornográficos não fossem resultado de demandas específicas, anseios de telespectadores por conteúdos sexuais e/ou vazão para a representação de seus desejos.

Por meio das palavras, os indivíduos buscam consolidar narrativas de que a Ditadura civil-militar apresentava progresso e poderia ser responsável pela proteção das famílias. Em contrapartida, também por meio das palavras – e imagens – os produtores de obras pornográficas contribuíam para a percepção de que não necessariamente a atuação em filmes sexuais desvincularia os indivíduos de suas famílias.

Outro civil, Bráulio Freitas, pergunta ao presidente “como será o amanhã do nosso Brasil?”, após afirmar que apoia irrestritamente a campanha.³⁷⁷ Em seguida, pede para que João Figueiredo faça funcionar a Censura Federal, a bem da futura geração e da Nação. Fontes hemerográficas do final da década de 1970 e início de 1980 evidenciavam denúncias de que a Censura Federal estava exercendo papel exclusivamente de classificação indicativa das obras, sem a possibilidade de controlar ou vetar trechos dos filmes que analisavam.

Mesmo em um contexto que a censura não exercia o mesmo poder de veto que em épocas anteriores, ainda havia a necessidade de documentar os supostos desvios de conduta. O Serviço Nacional de Informações e a Divisão de Censura de Diversões Públicas costumavam redigir relatórios que constavam os filmes, textos, novelas, programas de rádio e outros produtos multimídia liberados ou não. Em um dos relatórios, afirmavam:

³⁷⁷ FREITAS, Bráulio. *Carta enviada ao presidente João Figueiredo*. São João Nepomuceno, 27 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

O Serviço de Censura dentro de sua competência acompanhou e fiscalizou todos os espetáculos públicos realizados [...]. Manteve sob fiscalização permanente os programas apresentados através das televisões, filmes exibidos nos cinemas, programações radiofônicas, festivais de músicas e shows variados e apresentações de peças teatrais. Examinou e aprovou programações de espetáculos públicos, peças teatrais, cartazes e fotos de filmes nacionais e estrangeiros, festivais musicais, shows e outros.³⁷⁸

Era necessário construir a impressão de que as diversões públicas não escapavam ao olhar vigilante do Estado, ferramenta tida como capaz de filtrar o que a população poderia assistir, com o objetivo principal de proteção às famílias e às juventudes. Através da crença em um inimigo interno, supostamente interessado em destruir a sociedade brasileira, camadas populacionais foram mobilizadas com o objetivo de fiscalizar aspectos morais. Além disso, funcionários públicos vinculados ao SNI eram encarregados de fiscalizar programas de televisão, filmes, programações radiofônicas, festivais de músicas e performances que pudessem apresentar elementos tidos como subversivos.

Essa mobilização da população civil também pode ser observada através do discurso do presidente, que mobilizou seus apoiadores em um combate aos produtos e comportamentos que apresentassem ameaças à moral vigente, dissociando essa fiscalização como dever exclusivo de órgãos vinculados ao poder público. A partir dessa atitude, João Figueiredo reforça a participação popular e descentraliza a efetivação de ações por parte do poder público, o que corrobora para a compreensão de uma Ditadura civil-militar. A prática da censura e da perseguição não deveria apenas ser dever do Estado, mas de todo o cidadão tido como exemplar, cristão e em defesa da família – que atuaria de forma cívica em busca de um Brasil livre do desregramento moral.

Por meio da convocação de uma Cruzada Moral, João Figueiredo utilizou sua força, enquanto membro do executivo, para convocar instituições ao redor do Brasil, que disponibilizaram seus recursos para combater produtos culturais considerados imorais. Membros da Igreja católica, evangélica, maçonaria, empresários, secretarias municipais de

³⁷⁸ SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Relatório referente ao ano de 1983*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/rat/0016/br_dfanbsb_ns_agr_rat_016_d0001de0001.pdf>. Acesso em abr. 2025.

educação, câmaras de vereadores e outros espaços de poder utilizaram de correspondências para parabenizar o presidente pelo seu discurso do dia 15 de março de 1982, o que demonstra quais grupos estavam interessados no combate à pornografia e por quais motivações.

A maior parte dos discursos presentes nas correspondências à Figueiredo reiteram as motivações religiosas no contexto de combate à pornografia, sob a concepção de que o Brasil foi fundado a tomar como base a religião cristã. Setores públicos ou privados fazem referência à vontade de Deus, no que toca aos comportamentos morais desejados pelos brasileiros. Há também uma preocupação em retratar o movimento encabeçado por Figueiredo como homogêneo, no sentido de abordar todas as instituições e indivíduos do Brasil como os combatentes de aspectos eróticos e pornográficos, em defesa da juventude e da família.

O discurso apresentado por camadas conservadoras, em defesa da juventude, contribui para a percepção de que os jovens eram vistos como seres passivos, incapazes de decidir quais caminhos e conteúdos deveriam ser acessados. Jornais evangélicos estimulavam uma caçada e queima dos livros considerados impróprios, na mesma medida que listavam quais obras eram consideradas saudáveis e cristãs.

Contudo, no decorrer da década de 1980, os filmes pornográficos continuaram. O mandato de João Figueiredo acabou, mas a pornografia continuou. Por mais que, em situações específicas, tenham conseguido barrar ou dificultar a exibição de filmes ou revistas pornográficas – a censura passou por períodos mais rigorosos, especialmente quando Solange Hernandez presidia a DCDP –, esse movimento não conquistou o seu objetivo inicial: extinguir a pornografia no Brasil.

Por meios das cartas enviadas aos órgãos e aos funcionários públicos, ou aos jornais e revistas, parcelas da população puderam demonstrar descontentamento com os comportamentos e representações sexuais durante as décadas de 1970 e 1980. Assim, essas fontes históricas se configuram como elementos pertencentes às dinâmicas de censura às diversões públicas, assim como os processos censórios provenientes de órgãos como a DCDP e o CSC. Tais dinâmicas representam tensões que extrapolam dinâmicas estritamente moralizantes, na medida em que há a preocupação de fiscalização e fomento de modelos de Brasil pautados no culto à Pátria, em estruturas familiares heterossexuais e monogâmicas e em condutas vinculadas à moral cristã. Nesse sentido, os dirigentes das Forças Armadas ou

políticos e funcionários públicos eram alçados à condição de indivíduos que, supostamente, poderiam barrar os elementos pornográficos.

Apesar dos esforços empreendidos na cruzada contra a pornográfica, verificou-se que, durante a década de 1980, o mercado nacional passou a ser ocupado por filmes de sexo explícito estrangeiros, notadamente dos Estados Unidos, França, Itália, e Japão, entre outros países. A entrada dessas produções em território brasileiro foi facilitada através da emissão de liminares e por meio do menor custo de comercialização das fitas pornográficas, que tendiam a já chegar no Brasil após exibição do filme em outros países e recuperação do investimento original na gravação das fitas.

Em contrapartida, as produções brasileiras, que ainda não haviam obtido retorno financeiro significativo, eram submetidas a longos processos censórios antes de suas liberações para o cinema. Todavia, através do processo de liberação de filmes como *Império dos Sentidos*, o cinema explícito brasileiro pôde se desenvolver e ser liberado por instâncias censórias como a DCDP e o CSC, dinâmicas essas discutidas no próximo capítulo.

4 DACAR PRODUÇÕES: entre táticas e estratégias

“Se a massa aceita ‘comédia erótica’, para quê insistir com o ‘cinema novo’?”³⁷⁹

A citação acima foi veiculada pela revista *Cinema em Close-UP*, em uma publicação com pontos de vista a respeito do cinema brasileiro. Nota-se que o cinema novo é tratado como uma forma de comunicação que se afasta das massas, enquanto o cinema erótico, com ênfase na pornochanchada, possuía grande repercussão. Contudo, o editorial da revista defendia que, com o passar do tempo, o público amadureceria, tendo em vista que, se no passado recente aceitavam filmes cercados de mulheres nuas, na atualidade já digeriam as histórias e, no futuro, exigiria filmes bem-feitos, do ponto de vista técnico.³⁸⁰

Trata-se de uma visão linear e simplista dos padrões comportamentais relativos ao consumo de filmes, mas que contribui para a compreensão de como a pornochanchada e o Cinema Novo eram vistos por determinados setores da crítica cinematográfica. Nessas afirmativas, falava-se em nome da população, sem necessariamente consultá-la, a fim de defender um cinema que, embora erótico, fosse bem realizado, tanto do ponto de vista de construção dos problemas e dos roteiros quanto da execução técnica.

Assim, as discussões sobre o cinema erótico na historiografia brasileira carecem de materiais produzidos sob a perspectiva do público consumidor dessas obras, enquanto principais interessados no conteúdo veiculado e combatido por outros setores sociais. O processo de desenvolvimento da presente pesquisa foi marcado por maior facilidade em encontrar fontes contrárias à produção, distribuição e exibição de obras erótico-pornográficas, tendo em vista que eram, em sua maioria, produzidas por indivíduos vinculados ideologicamente, ao menos de forma parcial, aos grupos dirigentes. Cartas enviadas por civis ao Poder Executivo e à DCDP tendiam a se posicionar contrariamente à veiculação de materiais pornográficos; jornais que divulgavam os filmes de temática ou conteúdo sexual também

³⁷⁹ Revista *Cinema em Close-UP*, 1976, nº 10, p. 78.

³⁸⁰ Revista *Cinema em Close-UP*, 1976, nº 10, p. 78.

costumavam combatê-los em resenhas críticas e outras publicações; grupos religiosos organizavam-se e apoiavam-se em instituições oficiais para defender uma suposta moralidade.

Nessa dinâmica, é possível verificar que os comportamentos tidos como desvios sexuais, sobretudo fora de óticas heteronormativas, cisgênero e matrimoniais, eram elementos combatidos por grupos tidos como conservadores. Assim, foi construído um discurso oficial a respeito da pornochanchada e de outros filmes erótico-pornográficos, enquanto obras que, em sua maioria, possuíam baixo valor cultural e, por conta disso, deveriam ser combatidas. Dessa forma, categorias como gênero, origem nacional e modelo de produção foram mobilizadas para hierarquizar as obras perante o público e a crítica. Filmes vinculados ao Cinema Novo – legitimados por determinados setores intelectuais, mas com muitas obras de baixo desempenho comercial – e, até mesmo, *blockbusters*³⁸¹, tendiam a receber maior reconhecimento midiático, enquanto as chanchadas eróticas eram frequentemente classificadas de forma inferiorizada por parte da crítica cinematográfica e de grupos moralizadores.

Nas fontes epistolares e hemerográficas consultadas, as tentativas de homogeneizar os discursos podem ser percebidas conforme tratam a sociedade brasileira como um grupo que buscava combater a pornografia – ou, pelo menos, deveria se interessar no combate –, como forma de preservar as famílias, os jovens e condutas tidas como vinculadas aos preceitos do cristianismo. Em contrapartida a tal “discurso oficial” e amplamente divulgado, as pornochanchadas continuaram com sucesso de público e grande retorno financeiro aos seus idealizadores, ao menos até o início da década de 1980. Desse modo, o objetivo do presente capítulo é analisar discursos em defesa das produções erótico-pornográficas, bem como as táticas utilizadas por produtores, exibidores, distribuidores e público consumidor para a veiculação das pornochanchadas e, posteriormente, filmes de sexo explícito, mesmo em um contexto de combate ao gênero pela Censura Federal e por camadas da sociedade civil.

³⁸¹ O conceito de *blockbuster* se refere a produções cinematográficas de alto orçamento e popularidade, associadas, sobretudo, ao contexto de Hollywood. Segundo os pesquisadores Kristin Thompson e David Bordwell, durante a recessão norte-americana no início da década de 1970, os estúdios “recebiam de braços abertos até mesmo um pequeno sucesso”. Contudo, ao final dessa década as empresas não queriam arriscar investimentos em temas ou abordagens não testadas, e os produtores se tornaram menos dispostos a permitir que cineastas experimentassem em elementos como enredo, tom e estilo. Dessa forma, a indústria buscou minimizar riscos e investiu em poucos filmes, estruturados conforme fórmulas narrativas já testadas, e tidas como de sucesso. Com grande orçamento e publicidade, os *blockbusters* tendiam a ser lançados simultaneamente em vários cinemas ao redor do mundo, principalmente nos períodos de maior movimentação do público, como verão e Natal. IN: THOMPSON; BORWELL, 2003, p. 522-524.

Se percebe que a insatisfação desses indivíduos ia além do que estava sendo representado em salas de exibição, mas contemplava comportamentos sexuais que já estavam em vigor na sociedade, associados ao contexto de liberalização sexual, e poderiam ser veiculados a partir dos filmes. Neste contexto de embates entre o permitido e o proibido, as chanchadas eróticas foram, em grande medida, veiculadas por meio do “blefe”³⁸², conforme precisavam prometer pornografia e consumação do ato sexual como forma de atrair o público às salas de cinema, embora tais elementos não pudessem aparecer de forma explícita, sob pena de dificultar a liberação das obras pelos órgãos censórios, especialmente ao longo da década de 1970.

Assim, para além dos aspectos erótico-pornográficos, o presente capítulo articula os discursos em defesa do “pornô” no cinema brasileiro às concepções de censura discutidas no capítulo anterior, buscando relacionar o erotismo às disputas políticas em curso durante a Ditadura civil-militar. Argumenta-se que, mesmo quando tidas como obras apolíticas e de realização precária, as pornochanchadas – e posteriormente os filmes de sexo explícito – representaram dimensões da identidade brasileira, formas de contestação aos comportamentos morais do período e manifestações críticas ou elogiosas aos grupos em situação de poder.

4.1 Em defesa do pornô: os discursos favoráveis às obras erótico-pornográficas e a flexibilização censória dos filmes de sexo explícito

Se o corpo foi um lugar importante de repressão, também foi instrumento crucial de libertação,³⁸³ sobretudo em uma dinâmica marcada pela serialização das representações do corpo humano a partir de reprodução midiática, amplificada durante o século XX. Dessa forma, torna-se importante analisar as subjetividades presentes nos discursos elaborados por apoiadores do cinema erótico, cujas reivindicações e opiniões eram veiculadas em menor medida nos jornais ou em meios oficiais do governo. Quando os apoiadores dos gêneros erótico-pornográficos enviavam cartas e outros documentos ao Poder Executivo ou à DCDP, o faziam, em geral, com o objetivo de interpor recursos contra decisões censórias e/ou operações policiais que os impediam de permanecer em posse das fitas apreendidas. Nesse sentido, o missivista

³⁸² ARAGÃO, Rajá. Filão de ouro: a comédia erótica, também conhecida como pornochanchada. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 11.

³⁸³ COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Ariovaldo José do Amaral vai além dessa postura predominantemente defensiva, ao apresentar-se como consumidor de obras eróticas à então diretora da DCDP, Solange Hernandez:

Muito prazer e boa tarde [...]. Não nos conhecemos pessoalmente e nem de maneira nenhuma, mas eu sei de sua existência porque és do D.C.D.P. do Brasil, e é a Sra. quem assina a maioria dos certificados de liberação de filmes [...]. Tudo que vou relatar abaixo será de inteira responsabilidade minha [...]. Acompanho o cinema nacional desde 1964, época em que completei 18 anos [...]. Sou Zé Povinho, carrego minha marmita há anos [...]. Vi os primeiros filmes eróticos da época desde o pioneiro "Idílio Proibido" até os de hoje, acompanho a censura, que foi desnudando a mulher aos poucos e a parabenizo pelo excelente trabalho de continuidade. Primeiro foram os ombros femininos, depois as costas, posteriormente os seios, vindo depois a mulher inteiramente nua de costas e, por fim, o nu frontal feminino. O mesmo aconteceu com o homem. Depois do nu frontal feminino e masculino passou para o ato sexual simulado, depois para o ato sexual implícito e, por fim, para o ato sexual explícito.³⁸⁴

Em meio à maioria dos documentos analisados, endereçados aos representantes da DCDP, do poder Executivo ou demais instâncias públicas, essa carta apresenta um contraponto por se tratar de alguém que consome abertamente as obras pornográficas e utiliza do deboche para criticar as instituições censórias brasileiras. O homem se identifica e demonstra seus conhecimentos relativos ao funcionamento da censura no Brasil, como forma de trazer maior reconhecimento e autoridade para os seus argumentos. Posteriormente, afirma que é “Zé Povinho”, ou seja, da classe trabalhadora, e discorre a respeito do cinema erótico-pornográfico. Seus argumentos vão contra as condutas moralizantes da DCDP, na medida em que defende que os elementos vetados pelo órgão eram os principais atrativos de tais obras.

De forma debochada, parabeniza a censura pelo trabalho de “continuidade”, em referência à nomenclatura cinematográfica que designa consistência e coerência entre diferentes cenas de um filme. Na continuidade erótico-pornográfica do cinema brasileiro, ocorreu o lento desnudamento de homens e mulheres através dos embates entre “permitido” e “proibido”, especialmente durante as décadas de 1970 e 1980, que resultaram na maior permissividade relativa às representações de nudez nos filmes e outros materiais midiáticos.

³⁸⁴ AMARAL, Ariovaldo José. *Carta endereçada à Solange Hernandez*. São Caetano do Sul, 27 abr. 1983. Manuscrita. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0228/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0228_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

Desta forma, é evidenciada a força que a DCDP perde no decorrer dos anos, a partir da flexibilização dos costumes e crescente demanda por conteúdos eróticos-pornográficos. Se antes o órgão tinha poder de cortar ou proibir filmes, em alguns períodos ditatoriais associados à abertura democrática, ele passa a ter caráter predominantemente classificatório.

Ariovaldo Amaral questiona a arbitrariedade da ação censória, tendo em vista que alguns filmes de sexo explícito haviam sido liberados enquanto outros eram barrados pela censura. Trata-se de um período, durante a década de 1980, em que algumas produtoras e distribuidoras conseguiam a liberação das obras através da ação de advogados e emissão de liminares, ao mesmo tempo em que empresas sem assessoria jurídica adequada poderiam ser prejudicadas. Assim, é evidenciado como o jogo de poderes poderia contribuir para a circulação das obras, em um contexto de perda de força da ação censória da DCDP e aumento da demanda por representações filmicas com sexualidade explícita.

Ao final de sua carta, Ariovaldo Amaral anexa cópias de notícias jornalísticas e informa que estas são “pornográficas e contra a moral e os bons costumes”: denúncias relativas ao alto preço dos alimentos, gasolina cara, baixo poder de compra do salário brasileiro e índice de desemprego. Por meio do deboche, o autor da carta inverte os discursos moralizantes que norteavam o processo censório da DCDP e reivindica maior atenção aos setores econômicos, em detrimento dos recursos gastos com a censura dos filmes e outras obras. Seu posicionamento foi reforçado por cartas enviadas por outras pessoas, a reivindicar que os filmes recebessem censura por faixa etária, a indicá-los para pessoas adultas, mas sem suprimir cenas que fossem consideradas imorais ou inadequadas.

Para o autor da carta, os técnicos de censura eram indivíduos privilegiados: Ariovaldo se apresenta como “Zé Povinho” para reforçar a sua posição enquanto membro da classe trabalhadora, que só teria acesso à versão final dos filmes, após vetos da DCDP. Em contrapartida, os técnicos de censura acessavam o conteúdo na íntegra, e por mais que o objetivo fosse assistir aos filmes para identificar os elementos que deveriam ser suprimidos, também poderiam encontrar excitação e/ou diversão nas obras que analisavam. Deste modo, o remetente demonstra vontade de acessar os conteúdos erótico-pornográficos sem a interferência governamental, da mesma forma que atribui privilégio aos funcionários do governo que tinham acesso na íntegra.

Os privilégios de funcionários do governo e, conseqüentemente, de seus familiares no acesso a obras erótico-pornográficas também foram evidenciados em notícia publicada no início da década de 1980, no jornal *O Pasquim*: “se o universo mordômico de Brasília desfruta do privilégio de ver todos os filmes antes de serem censurados, por que não podem fazer o mesmo as novas gerações de mandarins?”.³⁸⁵ Trata-se de uma crítica à disponibilidade de filmes eróticos e pornográficos a indivíduos em grandes cargos políticos de Brasília, mesmo quando as obras ainda não haviam sido aprovadas pela Censura Federal. Tal crítica foi veiculada durante a polêmica relativa ao Paulo Abi-Ackel, então Ministro da Justiça, e seu filho adolescente. O jovem, que na época ainda não tinha completado 18 anos, supostamente assistiu a uma sessão do filme *Império dos Sentidos*, fato amplamente noticiado e polemizado no período:

Figura 14: Charge publicada no jornal *O Pasquim*



Fonte: *Pasquim*.³⁸⁶

Filho do ministro Abi Ackel (um herói anônimo e modesto que se recusou a fornecer seu primeiro nome à imprensa) de apenas 16 anos e seus coleguinhas [...] assistiram ao filme japonês *O Império dos Sentidos* e verificaram os malefícios que ele poderia causar à juventude do nosso país. As almas desses jovens heróis suportaram duramente os prejuízos morais que o ato sexual pode causar em pessoas de bem e ao mesmo tempo deram algumas horas de folga aos nossos bravos censores! Sacrificaram-se para que toda uma geração não fosse sacrificada.³⁸⁷

³⁸⁵ *Pasquim*. 15 a 21 ago. 1980, nº 581, p. 05.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Pasquim*. 15 a 21 ago. 1980, nº 581, p. 17.

A situação ironizada pelo *Pasquim* evidencia as contradições relacionadas ao poder público e ao aparato censório. No período, a população, mesmo quando maior de 18 anos, era privada de consumidor conteúdos de temática sexual na íntegra, em razão dos cortes efetuados pela DCDP e pelo CSC. Na mesma época, noticiou-se que o filho do político mencionado teria assistido um filme censurado, mesmo quando ainda não tinha completado maioridade.

Assim, a ironia mobilizada pelo *Pasquim* se manifesta conforme tratam a frequência a tal sessão de cinema como um sacrifício, com supostos “prejuízos morais” ao público, ao mesmo tempo que havia grande repercussão e interesse por parte de outras camadas da sociedade em torno do filme *Império dos Sentidos*. Na imagem, dois homens adultos conversam, e um dos personagens apresentados informa que ainda não assistiu ao filme, tendo em vista que este estaria sendo exibido apenas em sessões vesperais, para menores de 16 anos. A ênfase ao turno da tarde reforça o caráter irônico da charge, ao evidenciar a impropriedade do consumo desses conteúdos pelo horário, pela idade dos consumidores e pelo fato de que a sessão ocorreu no Ministério da Justiça.

Em carta aberta publicada no *Jornal do Brasil*, um civil opinava a favor da censura exclusiva por faixa etária: “o Ministro quer controlar o que eu, um homem de 59 anos, posso ou não posso ver. No entanto, não controla nem o filho de 16 anos, que ainda leva os coleguinhas para ver filme”.³⁸⁸ Caso de ampla repercussão durante a década de 1980, a polêmica relativa ao filho de Paulo Abi-Ackel foi utilizada na carta para defender a aplicação dos recursos censórios em outras atividades, como fiscalização da corrupção, devendo a censura ser exclusivamente etária, até os 21 anos de idade.

Essas fontes históricas possibilitam a percepção de que, no período de abertura política, as contradições relativas aos representantes do poder público poderiam ser amplamente noticiadas e utilizadas para defesa de novas condutas morais e formas de condução de órgãos como a DCDP. Além disso, o caso demonstra impactos da liberalização sexual e dos costumes, conforme os indivíduos defendiam classificações etárias em conteúdo erótico-pornográfico, e não a supressão de tais obras, mesmo quando voltadas ao público adulto.

³⁸⁸ NAHUYS, Eduardo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 14 out. 1980, p. 02. Caderno B.

Como é possível perceber através da publicação do *Pasquim* e da carta, o filme *Império dos Sentidos* gerava expectativas entre o público consumidor antes mesmo do lançamento oficial no Brasil, quando a obra ainda estava interdita pela Censura Federal. No ano de 1976, a revista *Manchete* noticiou sobre esta película, apresentando cenas do filme e informando que “juntando fetichismo, violência erótica, sodomia, canibalismo e o triunfo definitivo da mulher nas lutas amorosas, o japonês [Nagisa] Oshima fez uma obra-prima”³⁸⁹. Além de informações sobre a temática e sucesso da obra, a publicação apresentava parte da trajetória do diretor, com base, principalmente, nos relatos de críticos de cinema estrangeiros e em trechos de entrevistas do próprio Nagisa Oshima.

Em resposta à publicação da revista *Manchete*, membros da assessoria de cinema do Juízo da Vara de Menores de São Paulo tiveram acesso ao relatório sobre o filme, antes de seu lançamento, e redigiram cartas que eram, em sua maioria, contrárias à circulação de *Império dos Sentidos* e à veiculação de notícias sobre a obra no Brasil. Trata-se da opinião de membros da sociedade civil, que era reunida e registrada em relatórios enviados às instâncias do poder público. Nesse caso, as cartas foram encaminhadas ao Departamento de Polícia Federal de São Paulo, ao Serviço de Censura de Diversões Públicas e à Divisão de Censura de Diversões Públicas.

Um dos missivistas ressaltou que lhe parecia impossível ter uma ideia real aproximada de *Império dos Sentidos* apenas a partir da publicação de Heloneida Studart. Em seguida, afirmou que parece tratar-se de um filme “sério, muito bem conduzido, belo, de grande gabarito e de altos níveis artísticos”.³⁹⁰ Conclui o texto ao afirmar que, se a produção fosse exibida no Brasil, deveria ser destinada apenas aos adultos, apesar de parecer que não tinha nada de pornográfico. Em outra carta, a missivista afirmou que em uma época na qual o cinema pornô predominava em quase todas as plateias mundiais, “seria necessário que se visse o filme para depois fazermos nosso julgamento”, com o objetivo de abster-se do processo censório.³⁹¹ Desta

³⁸⁹ STUDART, Heloneida. O Império dos Sentidos é um reino das mulheres. *Revista Manchete*, nº 1263. 03 jul. 1976, p. 58.

³⁹⁰ SOUZA, Edson Braga de. *O Império dos Sentidos é um reino das mulheres*. Carta. São Paulo, 15 jul. 1976. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

³⁹¹ GOFFI, Diva Magalhães. *O Império dos Sentidos*. Carta. [S.l.: s.d.]. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

forma, a postura de ambos os autores evidencia que a assessoria de cinema do Juízo da Vara de Menores de São Paulo atuava sem o pleno conhecimento da obra avaliada, se baseando principalmente na publicação da revista *Manchete*.

Os demais remetentes tiveram posições contrárias às duas cartas anteriores, conforme demonstraram interesse em impedir a circulação da película e de notícias sobre ela no Brasil, mesmo sem o pleno conhecimento do conteúdo que buscavam censurar. Um autor reconheceu o talento do diretor, mas se posicionou contra o filme em território nacional para evitar que o público se interessasse em viver situações idênticas³⁹²; outros missivistas criticaram a revista *Manchete*, por supostamente estar vinculada a “um forte grupo financeiro que nem sempre prima em ficar de acordo com o ponto de vista e interesses nacionais”³⁹³, tido como responsável pela veiculação de artigos e reportagens inocentes, mas com influências perniciosas e mal-intencionadas, só percebidas por leitores “avisados e experimentados”; houve também afirmações como “quando um filme é levado às salas cinematográficas, é passível de ser visto não apenas pela [...] elite capaz de entender-lhe a mensagem [...], mas é visto pela massa de reduzida cultura, que apenas vê a crueza das cenas, sem penetrar na intenção”.³⁹⁴

Tais cartas evidenciam condutas paternalistas e elitistas por parte de segmentos da sociedade civil, que se consideravam moralmente e intelectualmente superiores, a ponto de propor intervenções sobre o conteúdo fílmico a ser exibido no Brasil, enquanto a maior parte da população era concebida como incapaz de decidir por si a respeito do conteúdo que consumia. Resenhas nacionais e internacionais de *Império dos Sentidos* o classificavam como “filme de arte”, com qualidade técnica e sucesso nos festivais de cinema, mas a maior parte dos missivistas focou em aspectos morais e sexuais para combater a produção, considerada inadequada, sobretudo quando consumida pelas camadas socioeconômicas de menor poder aquisitivo.

³⁹² CREDIDIO, Elvir. *Comentário sobre O Império dos Sentidos*. Carta. São Paulo, 30 jul. 1976. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

³⁹³ SCHEMY, Luiz Gonzaga; SCHEMY, Carmo de Mello Mattos. *O Império dos Sentidos*. Carta. [S.l.], 01 jul. 1976. Manuscrita. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

³⁹⁴ ESCOBAR, Marlene Milanezi; ESCOBAR, Lauro Ribeiro. *Relatório*. Carta. São Paulo, 17 ago. 1976. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

Quando *Império dos Sentidos* foi submetido à censura prévia da DCDP, em 1979, o órgão demorou mais de 80 dias para proceder com as análises dos técnicos de censura, iniciando o processo após cobrança enviada pela distribuidora. Cinco pareceres foram emitidos, mais do que era costume, todos com opção pela não liberação do filme, por conta do conteúdo sexual explícito, violência e mutilação. Como recurso, a distribuidora Paris Filmes solicita reconsideração do ato proibitório, ao justificar que a obra era “unanimemente considerada pela crítica internacional como uma das maiores obras-primas de toda a cinematografia universal”.³⁹⁵ Dessa forma, o processo foi encaminhado ao Conselho Superior de Censura, avaliado pelo relator João Emílio Falcão e pelo representante do Ministério da Justiça Octaciano Nogueira, autores de duas fontes fundamentais para a compreensão do processo de liberalização dos filmes de sexo explícito no Brasil. Segundo João Emílio Falcão:

O Império dos Sentidos, como qualquer outro filme, só pode ser apreciado pelos que o assistiram. Isto parece-me linear, mas deve ser ressaltado de início porque no processo que me foi encaminhado se pronunciaram alguns Comissários de Menores que leram uma reportagem a respeito e se julgaram em condições de recomendar sua proibição. A questão preliminar, mais uma vez e sempre, é saber se o indivíduo com mais de 18 anos tem ou não o direito de ver o que deseja. O Estado o convoca aos 18 anos para servir nas Forças Armadas, o que significa considerá-lo em condições de ir à guerra e, portanto, de matar. Aos 18 anos tem o direito de, através do voto, resolver o destino de seu País, de representar o novo. É penalmente responsável. A partir dos 18 anos o cidadão tem os direitos e responsabilidades, exceto o de decidir sobre a sua moral. Não apenas esta incapacidade atinge aos que tem 18 anos, mas a todos os outros. É como se fossemos uma Nação de supostos incapazes morais. E quem são os juízes da moral brasileira.³⁹⁶

A partir de seu parecer, João Emílio Falcão desconsiderou as cartas contra *Império dos Sentidos*, por terem sido redigidas por autores sem pleno conhecimento do conteúdo que se pretendia censurar, em um período no qual o filme ainda não estava em circulação no território brasileiro. Contudo, sua discussão foi além da obra em questão, conforme o relator defendeu

³⁹⁵ ALMEIDA, Fernando A. N. *Recurso interposto pela Paris Filmes em favor do filme O Império dos Sentidos*. Brasília, 5 ago. 1980. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

³⁹⁶ FALCÃO, João Emílio. *Parecer sobre o filme O Império dos Sentidos*. [S.l.: s.d.]. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

que as obras deveriam ser classificadas de acordo com a faixa etária do público consumidor, sem a proibição de filmes ou peças de teatro para os indivíduos maiores de 18 anos. Em outro trecho, o autor do documento afirma: “nós, os integrantes do Conselho, os censores e o Ministro da Justiça decidimos sobre o que o próprio Presidente da República, os intelectuais [...], os estudantes [...], enfim, todos, podem assistir sem que sejam prejudicados em sua moral e bons costumes”.³⁹⁷

Desta forma, João Emílio Falcão vai contra condutas tutelares estabelecidas a partir de parcerias entre setores da sociedade civil e o Estado. Se grupos tidos como conservadores organizavam ações com o objetivo de pressionar o governo em busca do recrudescimento da censura – por considerarem grandes parcelas populacionais incapazes de selecionar produções culturais tidas como de “qualidade” –, Falcão defendia que a prática censória não deveria estar nas mãos do Estado, constituído por uma minoria de conselheiros, censores e ministros, entre outros funcionários públicos. Para ele, o processo deveria ser classificatório conforme a idade do público, como uma forma de avisar a respeito do conteúdo que seria consumido. Posturas similares podem ser verificadas a partir do relatório de Octaciano Nogueira:

Li e apreciei o voto erudito de nosso eminente colega e ilustre relator do processo, o Conselheiro João Emílio Falcão. Nele S. Exa. Discute [...] defendendo a tese com a qual todos concordamos, de que o ideal entrevistado na Lei nº 5.536/68, e em busca do qual caminhamos, é o da censura meramente classificatória, no quanto respeita ao teatro e ao cinema [...]. E como para as questões insólitas a lei dá tratamento insólito, voto no sentido de que o filme seja liberado, mediante a concessão de um certificado especial, nos termos do que prevê o art. 7º da lei 5.536, o que lhe permitirá exibição integral, sem cortes, na forma do que preveem os arts. 5º e 6º da lei invocada.³⁹⁸

Nogueira corroborou com a maioria dos pontos levantados pelo relator João Emílio Falcão, sobretudo quanto à substituição da censura prévia pela censura classificatória e

³⁹⁷ FALCÃO, João Emílio. *Parecer sobre o filme O Império dos Sentidos*. [S.l.: s.d.]. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

³⁹⁸ NOGUEIRA, Octaciano. *Voto em separado*. [S.l.], 11 set. 1980. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

respectiva liberação das obras, sem cortes, para o público maior de 18 anos. Contudo, é importante analisar a Lei nº 5.536/68, invocada pelo representante do Ministério da Justiça: segundo o art. 5º, “a obra cinematográfica poderá ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes, de finalidades culturais”.³⁹⁹ Neste caso, o procedimento censório classificatório estaria, conforme o artigo, restrito “às sociedades civis [cinematecas e cineclubes] que deveriam aplicar seus recursos, exclusivamente, na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos, sendo-lhes vedada a distribuição de lucros”.⁴⁰⁰ Desta forma, as salas convencionais de cinema não seriam contempladas pela censura classificatória, ao contrário do que foi defendido por Octaciano, no caso tido como “insólito”.

Assim, é possível evidenciar que as interpretações de João Emílio Falcão e Octaciano Nogueira a respeito da prática censória refletem um período de mudanças no processo de avaliação dos materiais erótico-pornográficos, em que há afrouxamento dos padrões morais e das produções liberadas em território nacional. Parte destas ações pelo ser explicadas pelo sucesso de *Império dos Sentidos*, notadamente fora do Brasil, e pela sua classificação enquanto “filme de arte”, bem executado e premiado em festivais internacionais, que contribuíram para facilitar a liberação sem cortes da obra pelo Conselho Superior de Censura, a partir da autorização de Falcão e Nogueira. Além disso, a veiculação do filme de Nagisa Oshima também abriu precedentes para a liberação de outras produções com sexo explícito, com repercussões diretas na forma que as pornochanchadas eram pensadas e produzidas.

O processo censório, bem como a repercussão midiática da proibição de tal filme em território nacional, fizeram com que a obra atraísse a atenção do público consumidor, a conquistar até mesmo pessoas que até então não eram consumidoras de pornografia. Na ocasião de liberação e lançamento do filme no Brasil, sessões lotadas foram registradas em diferentes regiões – sucesso este que buscavam replicar em produções brasileiras, como *Império do Sexo Explícito* e outros filmes pornográficos.

Outra produção estrangeira que obteve espaço comercial no Brasil, mesmo após censurada, foi *Garganta Profunda*. A interdição inicial ocorreu em abril de 1981, por ter sido interpretado como filme de estrutura frágil que serve “para exhibir, em toda sua extensão, de

³⁹⁹ LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

⁴⁰⁰ LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

modo apelativo e gratuito, comportamentos permissivos, configurados em longas sequências de relações sexuais, que incluem felação, cunilíngua, coito anal, triolismo e masturbação”⁴⁰¹, entre outras análises dos técnicos de censura. Em outubro do mesmo ano, Deusdeth Burlamaqui – então funcionário da Cinematográfica F. J. Lucas Netto Ltda., que antes havia sido funcionário da Censura Federal e utilizou sua experiência como forma de mobilizar recursos e construir argumentos a favor da liberação de obras erótico-pornográficas – entrou com recurso a solicitar reexame da obra e, em caso de manutenção da interdição, encaminhamento ao Conselho Superior de Censura. Ainda em 1981, a DCDP indeferiu o recurso e o CSC informou que o conteúdo do filme apresentava contraindicações ao circuito “normal” de cinema, bem como às salas especiais, destinadas às películas tidas como de “reconhecido valor artístico”.⁴⁰² Desta forma, o relator do CSC manteve o veto da DCDP e recomendou aguardarem a criação das salas restritas para a exibição deste filme.

Contudo, é importante ressaltar que o contexto de submissão do filme *Garganta Profunda* à censura foi posterior à liberação de *O Império dos Sentidos*. Dessa maneira, Deusdeth Burlamaqui encaminha à DCDP um plano de distribuição e exibição que utiliza a primeira obra liberada como argumento para solicitar liberação da segunda:

Quando da liberação de *O Império dos Sentidos*, aqui no Brasil, criou-se a sala especial, e nossa intenção para o presente caso, *Deep Throat* [*Garganta Profunda*], é solicitar Certificado de Censura com rótulo de espetáculo pornográfico com cenas de sexo explícito para exibição em salas especiais já existentes ou a serem autorizadas. Em relação ao filme *Garganta Profunda*, diríamos que é uma comédia *hardcore*, partindo de uma premissa satírica e inverossímil, que desenvolve todo seu tema sobre a procura da satisfação sexual. Quanto à sua exibição, comprometemo-nos a programá-lo somente em duas salas nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, 60 dias após sua estreia em uma sala nas grandes cidades, e, 180 dias após a sua estreia nos centros urbanos com população inferior a 500 mil habitantes [...].⁴⁰³

⁴⁰¹ FARIAS, Jeanete. *Parecer nº 1.195/81 sobre o filme Garganta Profunda*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

⁴⁰² RAMOS, Pedro Paulo. *Parecer sobre o filme Garganta Profunda*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

⁴⁰³ BURLAMAQUI, Deusdeth. *Plano de distribuição e exibição do filme Garganta Profunda*. Brasília, 6 abr. 1981. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

O plano de distribuição e exibição foi encaminhado à DCDP com o objetivo de facilitar a liberação da obra, a partir de comparações com *Império dos Sentidos*, que havia sido liberado após longo processo censório. Além de mencionar a abertura de precedentes, o requerente argumentou sobre os aspectos fictícios de *Garganta Profunda* e estabeleceu limitações em relação à circulação do filme em território nacional. Por meio da sua experiência enquanto antigo funcionário do serviço de censura, Burlamaqui desenvolveu argumentações em defesa da produção e distribuição de pornografia:

A exibição desse gênero de filmes – espetáculos pornográficos – em todas as partes do mundo, vem sendo objetivo de estudo por parte de psicólogos e psiquiatras. É sabido que a descarga psíquica dos espectadores que procuram o gênero como uma compensação para o seu dia a dia é muito importante. Essa descarga psíquica sofre um processo de compensação que dá um equilíbrio e evita descarga de energia que, de outra forma, toma corpo como ato de violência e de libidinagem, esses sim, prejudiciais à família, à sociedade. Voltamos a insistir que esses filmes são assistidos por parte da população mais carente de divertimento, aquela de poder aquisitivo mais limitado e que não dá vazão às suas fantasias eróticas mais elementares, excluídos que são, por causa do baixo poder aquisitivo, das casas de massagens, dos motéis e lugares mais luxuosos ou ainda dos clubes privês nos quais é comum a exibição do espetáculo erótico. Demais, a população privilegiada pode assistir esses filmes no exterior. Nosso objetivo, nossa intenção, é popularizar esses espetáculos.⁴⁰⁴

A partir da citação, é possível verificar que os discursos de Deusdeth Burlamaqui tratavam a pornografia como instrumento de controle social que possibilitaria equilíbrio e evitaria os atos de violência e libidinagem, sobretudo entre a população com menor poder aquisitivo. Desta maneira, os argumentos do requerente iam contra ideias defendidas por críticos da pornografia, que associavam o gênero à ruína moral e familiar, mas também assumiam condutas paternalistas em relação a grupos pertencentes às camadas socioeconômicas mais baixas, na medida em que argumenta a respeito de vivências destes indivíduos, sem consultá-los, para defender suas demandas profissionais.

O plano de distribuição e exibição de Burlamaqui também evidencia a criação de locais para encontros sexuais, como casas de massagem, motéis e clubes privês, ambientes de sociabilidade marcados por caráter mercadológico e, conseqüentemente, excludente. Supostamente excluídos destes locais de prática sexual, segundo o requerente os grupos de

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

menor poder aquisitivo poderiam consumir suas representações, através do cinema. Além disso, o autor questiona o fato de que parcelas populacionais assistiam aos filmes proibidos no exterior, enquanto a maioria dos brasileiros não tinha acesso a tais produções.⁴⁰⁵ Após mais de dois anos em processo censório, o filme *Garganta Profunda* foi liberado por meio de liminar⁴⁰⁶, mesmo contra pareceres dos técnicos de censura, assim como ocorreu com outras películas de sexo explícito.

Parte da população encarava as obras erótico-pornográficas não apenas como fantasias, mas como representações da vida e do comportamento dos indivíduos, inclusive sob forma de denúncia social.⁴⁰⁷ Tal afirmativa era veiculada com o intuito de justificar o sucesso de tais filmes com base em seu apelo e na identificação do público, que supostamente estaria agindo ou desejando agir conforme os comportamentos representados na tela de cinema. Nesse ponto, é importante ressaltar que parcelas dos consumidores de tais obras eram compostas por homens envolvidos em relações conjugais heterossexuais, que demonstravam interesse pelo conteúdo erótico, mas contestavam seu consumo entre esposas e filhos, por considerarem tais obras dotadas de potencial para corromper e desmoralizar os indivíduos.

Entre as dificuldades impostas pela censura, que restringiam a circulação de obras erótico-pornográficas, sobretudo pornochanchadas, os agentes do meio cinematográfico desenvolveram táticas para burlar o crivo censório e, assim, viabilizar a comercialização e o consumo dessas produções. Todavia, esse não foi um processo homogêneo nem simples, tendo em vista que as dinâmicas entre “permitido” e “proibido” são mutáveis e variam de acordo com época, região, condições socioeconômicas e grupos sociais envolvidos.

Dessa forma, no presente capítulo também se analisa o recrudescimento e as retrações da censura, a partir da atuação da DCDP e das táticas para veiculação de filmes ao redor do território brasileiro. A partir da análise do processo censório de *Império dos Sentidos*, se

⁴⁰⁵ Jornais também denunciavam situações similares, como no caso do filme *Tango em Paris*, proibido pela censura, que brasileiros assistiam no exterior e comentavam, em detalhes, quando retornavam ao Brasil. Mais informações em: CINE qua, non. *Diário da Noite*. 17 abr. 1973, p. 15. Essas notícias, resenhas e demais comentários de pessoas que consumiam tais obras contribuíam para o crescimento de expectativas em relação à liberação dos filmes no Brasil, movimentações que, muitas vezes, eram instrumentalizados por empresas de cinema com o objetivo de reivindicar a liberação das películas.

⁴⁰⁶ ALBUQUERQUE, Miguel. *Medida liminar sobre o filme Garganta Profunda*. São Paulo, [s.d.]. Datilografada. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

⁴⁰⁷ RICARDO, José. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 13.

constata que os procedimentos adotados em busca da liberação desse filme de sexo explícito contribuíram para a flexibilização da distribuição de outras obras congêneres. A partir dessa abertura de precedentes, filmes nacionais e internacionais passaram a utilizar essa obra como argumento em busca da veiculação de conteúdo pornográfico.

Trata-se de um processo de significativa transformação no aparato censório desenvolvido durante a Ditadura civil-militar brasileira, que impactou as pornochanchadas enquanto gênero filmico – as quais, nesse período, puderam se tornar mais explícitas – e facilitou a comercialização dos filmes de sexo explícito produzidos no Brasil. Nesse contexto, parcelas dos funcionários da DCDP buscavam a manutenção e a continuidade da ação censória, que se enfraquecia devido às reinterpretações da legislação censória e às mudanças comportamentais do período; em contrapartida, outros funcionários passaram a tratar os conteúdos erótico-pornográficos como escolhas individuais, cuja decisão caberia aos indivíduos com idade acima de 18 anos.

O processo de liberalização dos filmes brasileiros de sexo explícito foi retratado em fontes hemerográficas da década de 1980, que possibilitaram a análise de como a percepção das chanchadas eróticas passou por alterações no decorrer dos anos. Se antes, o gênero era visto como ridículo, mal-acabado e imoral, com o advento dos filmes *hard core*, os jornais noticiavam que os elementos levemente eróticos das pornochanchadas pareciam ter sido “substituídos” por obras em que “vale tudo”⁴⁰⁸ – referindo-se às explorações de sexualidade explícita e à comercialização de fetiches específicos, e até sexo “bizarro”⁴⁰⁹ como mecanismo de atração do público consumidor. Trata-se de mudanças nos padrões de moralização, em que com o advento do *hard core*, o *soft core* passou a ser percebido por algumas camadas sociais como mais leve, e até mesmo ingênuo.

Todavia, não é possível afirmar que os filmes de sexo explícito substituíram as pornochanchadas enquanto gênero filmico, tendo em vista que ambas as produções culturais coexistiram e disputaram o mercado cinematográfico ao longo da década de 1980. Apesar disso,

⁴⁰⁸ *Correio braziliense*. Desencarte. 25 jul. 1985, p. 05.

⁴⁰⁹ Entre as práticas e estéticas que o mercado pornô mais comumente promove dentro das noções de bizarro são aquelas que fazem uso de secreções e excrementos corporais, zoofilia ou representações com corpos em situações “prodigiosas” e incomuns, penetrados por objetos diversos de grandes proporções, entre outros comportamentos. Para mais informações, ler: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Sexo com animais como prática extrema no pornô bizarro*. Cadernos Pagu, nº 38, jun. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000100009>>. Acesso em ago. 2025.

no contexto de liberação de obras como *Império dos Sentidos* e *Coisas Eróticas*, parcelas de cineastas que produziam pornochanchadas as adaptaram ao formato de filmes de sexo explícito, inserindo cenas com exibição de genitálias e consumação do ato sexual, como forma de atender às demandas do público consumidor no período, potencializada por meio dos filmes de sexo explícito que já haviam sido liberados.

Com a flexibilização da ação censória, parcelas de cineastas e produtores que tiveram obras censuradas durante a década de 1970 as reeditaram e veicularam durante meados de 1980. Contudo, o ato de enxertar tais cenas não passava despercebido pelo público consumidor de filmes, que denunciava “cores desbotadas e riscadas” características da transição entre os filmes originais e as cenas que foram enxertadas posteriormente.⁴¹⁰ A inserção de novos elementos nos filmes era feita de modo analógico, no qual realizavam a edição física das películas: as cortavam e reconectavam com películas de novas cenas.

Quando os produtores brasileiros desenvolvem maiores quantidades de filmes com sexo explícito, com o objetivo de disputar mercado consumidor com produções estrangeiras, convidam atrizes já consolidadas nas pornochanchadas. Contudo, muitas não aceitam, o que fez com que os cineastas recorressem à utilização de dublês sexuais. Segundo Oswaldo Cirillo, dublê sexual proveniente da Boca do Lixo, o dublê “é o ator que faz tudo, a encenação e a cena explícita do sexo, [...] com câmera fechada”⁴¹¹, enquanto o rosto que aparece é de outros indivíduos, os atores originais das obras.

A mesma dinâmica foi aplicada às atrizes: as mais famosas atuavam nas cenas não sexuais, enquanto as cenas de sexo eram interpretadas por outras mulheres, com menor projeção artística, que não exibiam seus rostos, mas participariam da consumação de atos sexuais e da exposição de genitálias diante das câmeras. Segundo denúncia em carta enviada à DCDP, uma das atrizes que se recusou a participar desse esquema foi Fátima Leite:

⁴¹⁰ SILVA, Napoleão Bonaparte. *Denúncia encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0238/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0238_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴¹¹ CIRILLO, Oswaldo. *Documento Especial - O teatro erótico* [TV Manchete]. Disponível em: <https://youtu.be/KXZgyy95_8o?si=wCISkf3vUeyUlooL>. Acesso em fev. 2025.

Encontra-se guardada nos escritórios do produtor e sendo exibidas novas cópias com “cenas de sexo explícito” que o produtor “rotulou” de “CENAS DE SEXO AO VIVO” (com pedaços de corpos, órgãos sexuais, de outros atores e atrizes), cenas essas não filmadas nem autorizadas pelas atrizes do filme, que diante desse atentado criminoso acionam o produtor Sr. Roberto Machado, que em desespero de causa, tenta “comprar” os seus conformismos.⁴¹²

A denúncia encaminhada ao órgão censório evidencia que, após a finalização do filme, foram enxertadas cenas de sexo explícito que, embora não tivessem sido gravadas ou autorizadas pelas principais atrizes dos filmes, foram inseridas como se correspondessem a consumações sexuais por elas realizadas. Segundo o missivista, a atriz Fátima Leite se recusou a permitir a utilização de sua imagem “falsa” e reivindicou a interdição do filme em questão. Assim, a partir da dinâmica denunciada, verifica-se a intensificação de um processo de exploração da imagem das atrizes, mediante a associação de seus corpos a cenas que não haviam interpretado, mesmo sem o consentimento das profissionais envolvidas.

Nesse contexto de consumações sexuais representadas no cinema, as consolidadas atrizes das pornochanchadas buscam outros mercados e gêneros de atuação. Helena Ramos, que no início da década de 1980 estava grávida e com casamento marcado, afirmava achar desnecessárias as cenas de sexo que exigiam com realismo explícito naquela época, tendo em vista que o cinema nacional já havia alcançado boa técnica.⁴¹³ Para ela, as mulheres deveriam assumir a direção dos filmes, para que houvesse obras eróticas de qualidade e em que as atrizes não fossem tratadas como objeto. Em outra entrevista, a atriz afirmou estar cansada de filmes que nada exigiam dela além dos dotes físicos e da fotogenia, e que só voltaria ao cinema caso apresentassem roteiros que pusessem em destaque a sua capacidade como atriz.⁴¹⁴

Em meados de 1982, encontrava-se em cartaz o filme *Coisas Eróticas* (1981), dirigido por Raffaele Rossi, considerado o primeiro filme nacional com cenas de sexo explícito liberado pela censura. O cineasta dirigiu-se para Brasília com o intuito de solicitar a liberação de sua

⁴¹² SILVA, Napoleão Bonaparte. *Denúncia encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0238/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0238_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴¹³ EM FOCO: Helena Ramos. A Rainha da Pornô vai ser mãe. *Manchete*. 13 jun. 1981, ed. 1521, p. 105.

⁴¹⁴ O trauma profissional de Helena Ramos. *Manchete*. 03 out. 1981, nº 1537, p. 72.

obra, em momento próximo ao discurso do presidente João Figueiredo em campanha contra a pornografia, circunstância que o levou a recuar temporariamente. Um mês depois, Raffaele Rossi submeteu novamente seu filme ao Conselho Superior de Censura, em negociações demoradas, mas que se tornaram produtivas: dividido em episódios, *Coisas eróticas* perdeu um episódio inteiro e uma série de cenas que foram vetadas, mas os trechos liberados já se equiparavam ao conteúdo erótico-pornográfico exibido no estrangeiro *Império dos Sentidos*.⁴¹⁵

Sobre esse contexto de liberação do primeiro filme nacional com cenas de sexo explícito, os pesquisadores Denise Godinho e Hugo Moura informam que, antes da veiculação de *Coisas Eróticas*, o diretor Raffaele Rossi já havia conseguido exibir uma cena com penetração vaginal, sem que técnicos da DCDP percebessem. Para o diretor, a censura era “burra” e bastava algum truque para que a permissão do filme fosse carimbada. Dessa forma, utilizou a baixa luminosidade como artifício para disfarçar a consumação do ato sexual entre os atores⁴¹⁶, e inseriu a cena na obra *Boneca Cobiçada*. Assim, verifica-se que a atenção dos censores e os limites da censura eram testados pelos cineastas, em um processo de preparação do terreno que contribuiu para a veiculação de filmes com pornografia *hard core*.

Trata-se de uma época com crescente demanda popular por pornografia explícita, em que os processos censórios de filmes internacionais recebiam repercussão midiática e influenciavam o interesse da população pela temática. Nesse contexto, o advogado Célio Rodrigues foi um dos profissionais que atuou através de mandados de segurança contra o Conselho Superior de Censura, alegando que o Código Penal escrito na década de 1940 estava ultrapassado: os padrões comportamentais, sobretudo na exibição corporal, eram diferentes em 1980. O advogado também defendeu que *Império dos Sentidos* havia pagado todas as taxas alfandegárias e, por conta disto, não fazia sentido a proibição do produto no mercado nacional.⁴¹⁷ Deste modo, Raffaele Rossi tomou proveito da situação, com uma produção que se mostrou de grande retorno financeiro, sobretudo pela novidade empreendida entre as produções nacionais, em que gerentes eram obrigados a suspender a venda de ingressos para evitar tumultos.⁴¹⁸

⁴¹⁵ SEXO explícito made in Brazil. *Manchete*. 21 jul. 1982, nº 1580, p. 129.

⁴¹⁶ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional*. São Paulo: Panda Books, 2012.

⁴¹⁷ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012.

⁴¹⁸ SEXO explícito made in Brazil. *Manchete*. 21 jul. 1982, nº 1580, p. 129.

Como tática de liberação do filme pornográfico, Raffaele Rossi destaca a ida para Brasília e interação com os responsáveis pelo processo censório, argumentando que todos os diretores deveriam ir lá regularmente e conversar com os conselheiros, mesmo que não tivessem filmes para aprovar, com o objetivo de estabelecer relações profissionais e facilitar a veiculação de suas obras.⁴¹⁹ Tal afirmativa demonstra que as relações interpessoais – sobretudo entre cineastas, de um lado, e conselheiros, chefes e diretores da censura, do outro – poderiam influenciar a liberação ou a proibição dos filmes produzidos. Comportamentos semelhantes foram verificados na atuação de David Cardoso, Antonio Polo Galante e outros cineastas.

Além das relações interpessoais que corroboravam para uma flexibilidade censória, as visões de mundo dos técnicos de censura contribuía para o veredito, tendo em vista que enquanto uns possuíam posturas conservadoras a respeito das obras, outros acreditavam que deveriam sugerir menos cortes. Um exemplo do segundo caso é Coriolano Loyola Fagundes, que quando técnico de censura ficou conhecido na Boca do Lixo como indivíduo que dava ouvido aos anseios cinematográficos de produtores e diretores, especialmente por conta dos investimentos efetuados na realização dos filmes⁴²⁰, e que tendia a emitir pareceres com maior flexibilidade em relação à liberação das obras. Posteriormente, Coriolano Fagundes foi chefe da DCDP, no contexto de fim da Ditadura civil-militar e flexibilização da ação censória. Contudo, a partir do pacto entre governo e sociedade, persistia uma parcela de habitantes ansiosos por tutela, como também por um controle interventor na seara pública e privada.⁴²¹

A afirmativa do diretor Raffaele Rossi aos jornalistas estava incompleta, tendo em vista que outras táticas foram utilizadas para liberação do filme, além da ida à Brasília. Na ocasião da submissão de *Coisas eróticas* à censura, em novembro de 1981, a produção foi analisada por três técnicos, que votaram pela não liberação, sob alegação de se tratar de obra que “mostra o sexo puramente físico e destituído de significado”⁴²² e representa “desvios sexuais como a utilização de objetos fálicos para obter prazer, lesbianismo, voyeurismo, manifestação do

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012.

⁴²¹ KUSHNIR, Beatriz. The End: a censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. *Proj. História*, São Paulo (29), dez. 2004, p. 108.

⁴²² BASTOS, Laura. *Parecer n° 4451/81 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

sadomasoquismo e prática de sexo grupal”.⁴²³ Apesar da interdição inicial, Deusdeth Burlamaqui solicitou reexame do filme e, em caso de manutenção da interdição, encaminhamento ao Conselho Superior de Censura. A repetição desta tática, através das ações de Burlamaqui, demonstra como as práticas censórias estavam sendo percebidas pelos cineastas, que desenvolveram procedimentos eficazes com a intencionalidade de liberar os seus filmes.

Quando o recurso foi negado pela DCDP, Burlamaqui enviou nova mensagem a informar que o produtor teria decidido remontar a obra inteira e que “todas as cenas comprometedoras tanto do drama como do trailer foram eliminadas”.⁴²⁴ Também argumentou que a não liberação levaria a Empresa Cinematográfica Rossi à falência, por conta de débitos contraídos que não haviam sido saldados.⁴²⁵ Dessa forma, o filme foi avaliado pelo Conselho Superior de Censura e aprovado, mediante cortes em cenas de lesbianismo no primeiro episódio e supressão completa do segundo episódio, intitulado *Sexomania*. Na ocasião, o relator João Emílio Falcão argumentou que “não há [...] dúvidas de que este filme apresenta fortes cenas eróticas, algumas de sexo explícito [...], porém, muito semelhantes a outras exibidas livremente [...], liberadas pela própria Divisão de Censura”⁴²⁶

Novo recurso foi emitido, em que Deusdeth Burlamaqui relata discussões ocorridas em uma reunião presencial no Conselho Superior de Censura, acerca da liberação de *Coisas Eróticas*. Apesar de alguns censores recomendarem que o filme fosse destinado às salas restritas, esta decisão foi criticada por Burlamaqui e pelo conselheiro do CSC, tendo em vista que não sabiam se as salas seriam criadas, apesar dos debates acerca desta possibilidade. Além disso, o recurso também solicitava que o episódio *Sexomania* fosse reavaliado pela DCDP, após novos cortes.

⁴²³ FERNANDES, Katya. *Parecer nº Parecer nº 4453/81 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴²⁴ BURLAMAQUI, Deusdeth. *Recurso ao Conselho Superior de Censura sobre o filme Coisas Eróticas*. Brasília, 5 fev. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ FALCÃO, João Emílio. *Parecer sobre o filme Coisas Eróticas*. Brasília, 18 mar. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

Durante a reavaliação do segundo episódio pela DCDP, dois técnicos de censura votaram pela interdição, enquanto Coriolano de Loyola Fagundes argumentou que *Sexomania*, em comparação aos demais episódios, não se diferenciava consideravelmente quanto aos aspectos eróticos, e que seria incoerência proibi-lo. Ademais, o então técnico de censura propôs que a DCDP declinasse da competência de avaliar o episódio, que conforme o seu entendimento caberia ao Conselho Superior de Censura, enquanto segunda instância revisora.⁴²⁷ Em contrapartida, Solange Hernandez acolheu os pareceres dos técnicos contrários à veiculação do episódio e manteve a interdição.

Através destes documentos, observa-se tensões entre profissionais da censura, assim como entre a DCDP e o CSC, conforme a interpretação da legislação censória variava de acordo com os indivíduos e o período em que as obras estavam sendo analisadas. Além disso, a participação de ex-funcionários censores enquanto representantes de produtoras e distribuidoras de cinema contribuiu para o desenvolvimento de táticas que objetivavam a veiculação de conteúdos erótico-pornográficos antes proibidos – sobretudo após a liberação de *Império dos Sentidos*. Estes representantes atuavam como procuradores que, preferencialmente sediados em Brasília, acompanhavam os processos de perto e conseguiam abrir recursos poucos dias após as interdições.

Mesmo com os cortes efetuados no primeiro episódio e supressão total do segundo, o filme foi liberado com cenas de sexo que representavam novidade em relação às pornochanchadas veiculadas no período. Os jornais evidenciavam a inovação a partir de frases como “*Coisas Eróticas* supera realmente nas cenas de sexo explícito ao filme *Império dos Sentidos* e todos os demais nacionais e estrangeiros do gênero já exibidos”.⁴²⁸ Desta forma, é possível evidenciar que a força censória contribuiu na criação de uma contraforça em que o público consumidor interessado nas obras com representações sexuais explícitas poderia consumir filmes desta temática, após um longo processo proibitório.

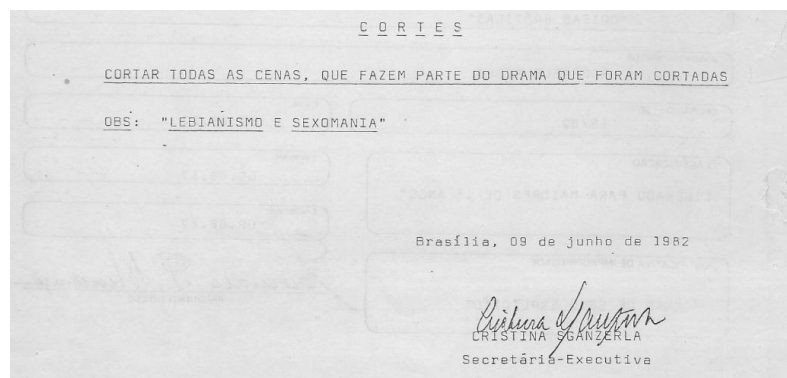
Os certificados de censura apresentavam a relação de cortes estipulados pelos técnicos de censura da DCDP ou pelo CSC, como forma de facilitar a fiscalização dos cinemas e, conseqüentemente, verificação se as obras estavam sendo exibidas conforme determinações dos

⁴²⁷ FAGUNDES, Coriolano de Loyola. *Parecer nº 1970/82 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴²⁸ ASSISTA e confira. *A Tribuna*. 17 jul. 1982, p. 27.

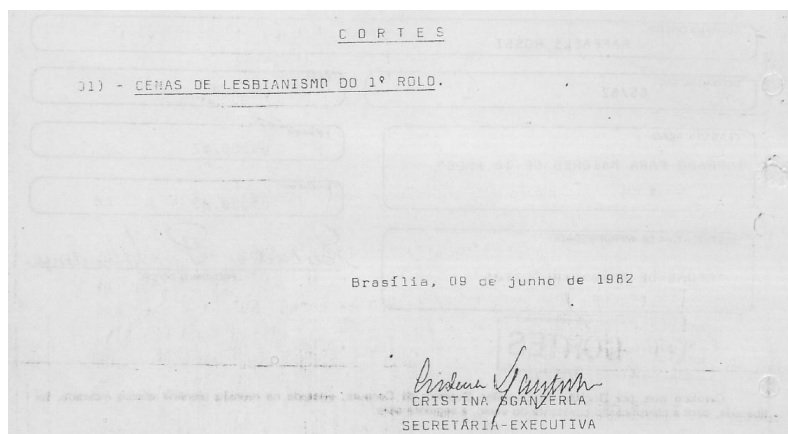
órgãos censórios. No caso de *Coisas Eróticas*, estes documentos foram emitidos a partir de junho de 1982, mas com variações na descrição dos cortes, conforme apresentado nas imagens abaixo:

Figura 15: Cortes do certificado de censura nº 228/82 do filme *Coisas Eróticas*



Fonte: Arquivo Nacional.⁴²⁹

Figura 16: Cortes do certificado de censura nº 227/82 do filme *Coisas Eróticas*



Fonte: Arquivo Nacional.⁴³⁰

⁴²⁹ SGANZERLA, Cristina. *Certificado de Censura nº 228/82 do filme Coisas Eróticas*. Brasília, 9 jun. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴³⁰ SGANZERLA, Cristina. *Certificado de Censura nº 227/82 do filme Coisas Eróticas*. Brasília, 9 jun. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação

A partir das imagens, se constata que alguns dos certificados de censura emitidos tinham informações divergentes e vagas em relação ao conteúdo dos filmes que havia sido cortado, apesar de terem sido emitidos na mesma época e redigidos pela mesma funcionária. Na figura 17, há ênfase à supressão de “lesbianismo e sexomania”, sem especificar em quais trechos da obra esses elementos seriam encontrados e o que era entendido como “sexomania”, enquanto na figura 18 só há referência aos cortes de “lesbianismo do 1º rolo”. Esta imprecisão contribuiu para o desenvolvimento de táticas por parte dos cineastas e exibidores interessados em veicular o conteúdo de sexo explícito, apesar da ação censória.

Alguns exibidores mantiveram integralmente o enredo que havia sido proibido pela censura. Outros retiraram as cenas de lesbianismo, mas optaram por continuar exibindo o episódio *Sexomania*, que passou a ser intitulado *Coisas Eróticas*. Dessa forma, os fiscais que consultassem os certificados de censura não encontrariam no filme a referência ao título anterior, proibido, mas o conteúdo erótico-pornográfico era o mesmo. Tal tática foi denunciada por alguns fiscais: “não foi observado nenhum quadro com esse título [*Sexomania*], podendo ocorrer duas hipóteses, ele foi suprimido integralmente ou teve seu título alterado”.⁴³¹

Após denúncias de que o filme estava sendo exibido sem cortes, a DCDP confiscou as fitas e seus respectivos certificados de censura, mas *Coisas Eróticas* teve sua liberação através de mandado de segurança expedido por juíza: “exibição pública de Coisas Eróticas não pode ser modificada ao arbítrio de autoridade administrativa alguma – nem mesmo o Presidente do Conselho Superior de Censura poderia fazê-lo, pois a intangibilidade de direito adquirido é garantida pela Constituição Federal”.⁴³² Desta forma, durante a Ditadura civil-militar brasileira era veiculado no mercado um filme nacional com cenas que exploravam homossexualidade, troilismo, sadomasoquismo e outras práticas que costumavam ser vetadas pela DCDP. Sua divulgação apresentava algumas destas características:

Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴³¹ PEREIRA, Bel. *Parecer sobre Coisas Eróticas*. Santos, 20 set. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

⁴³² TRISTÃO, Anna Maria. Mandado de segurança nº 175-M/82 sobre o filme *Coisas Eróticas*. Brasília, 9 set. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

Figura 17: Anúncio do filme *Coisas Eróticas* no jornal *A Tribuna*



Disponível em: *A Tribuna*. 17 jul. 1982, p. 27.

Além do caráter inovador quanto à exploração do sexo explícito em produções nacionais veiculadas no circuito comercial, a imagem também evoca novas possibilidades de experimentação e conhecimento sexual, conforme afirma-se que “assim [...] conheceram as maravilhas do sexo”. Dessa forma, subentende-se que, através da película, o público consumidor poderia ter acesso a novas dinâmicas de flerte, posições sexuais e comportamentos dos casais, entre outras informações de cunho erótico-pornográfico. Trata-se de uma publicização de elementos que anteriormente permaneciam restritos às esferas íntimas da sociedade, pautados, sobretudo, por relações heterossexuais e monogâmicas. Assim, além da possibilitação do prazer, tais obras proporcionavam um processo de didática sexual, através da representação filmica.

Como tática de divulgação, também informavam que o “material fotográfico deste filme deixa de ser mostrado por ser rigorosamente proibido”, com o objetivo de despertar a curiosidade do público a respeito do conteúdo veiculado. Apesar da censura, evidenciam por escrito que aquela obra era constituída por material erótico-pornográfico, o que atrairia a atenção do público consumidor. Além dessas estratégias publicitárias, *Coisas Eróticas* foi

lançado logo após a derrota do Brasil na Copa do Mundo de 1982. Assim, no contexto de euforia e frustração decorrente da perda do jogo para a Itália, muitos homens recorreram ao cinema e à sexualidade, o que ajuda a explicar a expressiva presença masculina nas sessões, composta, em alguns casos, por espectadores que ainda vestiam a camisa da Seleção Brasileira.⁴³³

Nesse filme, o ator Andrev Soler não pôde estar presente na ocasião de dublagem da voz do seu personagem – esta etapa de produção era necessária tendo em vista que muitos equipamentos da época não possibilitavam boa captação sonora – e contrataram um dublador profissional, Marthur Mathias, que também havia dublado o personagem Fred Flinstone, do desenho animado *Flinstones*. Dessa forma, a obra pornográfica traria consigo um personagem que faz sexo explícito gemendo com a voz de um ícone infantil do período⁴³⁴, o que reforça a carga cômica, a partir da ironia da situação.

O interesse do público consumidor por conteúdos erótico-pornográficos também pode ser analisado através de revistas especializadas em cinema. Parcelas de leitores dessas publicações enviavam cartas em defesa das pornochanchadas ou manifestavam interesse em receber fotografias de atrizes desnudas. Henrique Rocha entrou em contato com a Revista *Cinema em Close-UP* para criticar censura aos bustos femininos, cobertos por plástico⁴³⁵, e os editores justificaram que essa medida fazia parte das determinações da censura; Benedito Cunha informou que não estava recebendo o conteúdo que realmente quer ao assinar a revista, por desejar algo mais *sexy* e ilustrado⁴³⁶; Marcelo Cortez solicitou foto de Solange Pereira – única mulher colaboradora da revista, que não divulgava suas feições, apenas matérias com seu nome assinado – “totalmente nua”, e os editores da revista negaram, afirmando que ela é jornalista profissional, e não atriz.⁴³⁷

As cartas analisadas acima demonstram as dificuldades de colecionar e consumir conteúdo erótico-pornográfico durante o período estudado, quando as fitas de videocassete ainda não estavam popularizadas, mas também evidenciam os desejos do público em relação às atrizes. Ao público consumidor das pornochanchadas, em muitos casos, não bastava assisti-las no cinema: era necessário colecionar fotos desnudas, de preferência em posições provocativas, no conforto e privacidade do lar. Dessa forma, as capas apresentavam as atrizes e modelos

⁴³³ GODINHO; MOURA, 2012.

⁴³⁴ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012, p. 66.

⁴³⁵ ROCHA, Henrique. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 02.

⁴³⁶ CUNHA, Benedito. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 31.

⁴³⁷ CORTEZ, Marcelo. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 31.

desnudas ou com roupas transparentes, em poses tidas como sensuais, e o conteúdo das revistas apresentava informações sobre as suas trajetórias, desejos e portes físicos.

Trata-se da tentativa de criar produtos publicitários que corroborassem para um sistema publicitário de estrelas de cinema associadas às pornochanchadas da Boca do Lixo e do Rio de Janeiro, bem como outros gêneros filmicos do cinema nacional. As imagens eróticas, fossem elas em movimento, relativas ao cinema, ou estáticas, vinculadas às revistas, não eram suficientes. Assim, editores da revista *Cinema em Close-Up* também informavam aspectos da vida privada das profissionais do cinema, para criar sensação de proximidade por parte do público consumidor.

Todavia, se durante as décadas de 1970 e 1980 as revistas erótico-pornográficas tiveram grande expansão no Brasil, a *Cinema em Close-Up* parou de veicular nudez em sua edição de número 16, no ano de 1977, sob o pretexto de que dezenas de outras publicações utilizavam as imagens de *pin-ups*, em referência às modelos sensuais.⁴³⁸ Dessa forma, é reafirmada a ideia de que o corpo editorial da revista visava a divulgação do cinema brasileiro, entre seus erros e acertos, por mais que, na maioria das vezes, assumisse a postura de defendê-lo.

Tal reformulação da proposta editorial da revista não significou abandono definitivo da exploração do erotismo. Por meio das cartas recebidas pelos editores, é possível verificar que o interesse de grandes parcelas dos leitores continuava pautado pelo consumo de imagens eróticas das atrizes. Dessa forma, a publicação ainda oferecia “fotos das atrizes brasileiras de cinema, em poses especiais, gratuitamente” àqueles que preenchessem um cupom disponibilizado nas páginas da revista e enviassem pelos correios ao escritório da *Cinema em Close-Up*. Tratava-se de uma forma de redirecionar a proposta editorial sem perder o vínculo com o antigo público, mas também representava uma suposta “profissionalização” na forma de abordar o cinema brasileiro, que não mais estaria intrinsecamente relacionado com o erótico.

Na revista *Cinema em Close-Up* também eram veiculados debates cinematográficos, entrevistas, perfis de atores, atrizes, diretores, produtores e outros indivíduos associados ao cinema, assim como exibição de imagens eróticas, com ênfase no corpo das atrizes. Segundo o pesquisador Alessandro Gamo, a publicação teve origem no contexto de censura às revistas pornográficas estrangeiras, que divulgavam obras como as comédias eróticas italianas.⁴³⁹ Dessa

⁴³⁸ Revista *Cinema em Close-Up*, nº 16, 1977, p. 04.

⁴³⁹ GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

forma, o redator Minami Keizi se aliou a outros entusiastas do âmbito cinematográfico da Boca do Lixo para divulgar um cinema nacional e erótico.

Além do interesse em defesa do cinema erótico, evidenciado pelas fotos de atrizes em posições sexuais que ilustravam as páginas da revista, havia matérias contra a predominância de filmes estrangeiros em salas de exibição nacionais, com o objetivo final de defender os filmes brasileiros. O caráter de embate vivenciado pelo cinema brasileiro durante o período é evidenciado, conforme a revista informava sobre as disputas de produtores e cineastas com os críticos de cinema no contexto de entrada de filmes estrangeiros no mercado brasileiro. Na edição de nº 02, redigem o artigo de opinião intitulado “Papo final”, em que afirmam:

O cinema nacional é muito combatido pela imprensa. Críticos de cinema definem Toni Vieira como cowboy subdesenvolvido, Roberto Mauro como o rei da pornochanchada e Zé do Caixão era um dos mais combatidos até ele vencer lá fora e por aí afora. [...] Mas para quem conhece Toni Vieira, Roberto Mauro, José Mojica Marins e outros, sabendo de todas as dificuldades que um diretor e produtor atravessam para concretizar uma ideia no acetato, nunca poderia criticá-los sem apontar pelo menos uma qualidade. É fácil produzir um filme? É fácil dirigir? Por que combatê-los se cada um deles está fazendo o possível e dando a sua parcela de contribuição para o engrandecimento do cinema brasileiro? Leitor que o diga, não melhorou em 100% nestes últimos cinco anos as nossas fitas?⁴⁴⁰

Tal postura do editorial, em defesa do cinema brasileiro, é percebida em diferentes números da revista. Em alguns momentos, há críticas à pornochanchada, retratada como produção que talvez não fosse positiva, veiculada apenas pela exigência, sobretudo por parte dos exibidores e consumidores, de filmes com retratação implícita e, posteriormente explícita, do sexo. Contudo, o objetivo da revista de divulgar e preservar os filmes brasileiros, eróticos ou não, se mantém. Na edição de nº 3A publica matéria com a afirmação de que o cinema do Brasil é o “primo pobre”⁴⁴¹ dos americanos, franceses e italianos e, por conta disto, precisa seguir as tendências lançadas no exterior.

A revista reconhece contribuições nacionais, como de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, bem como as dificuldades vivenciadas por produtores nacionais

⁴⁴⁰ Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 2, 1975, p. 50.

⁴⁴¹ Revista *Cinema em Close-Up*. Ano II, nº 3A, 1976, p. 04.

e, por conta disto, afirma que o cinema do Brasil possui mais méritos que as produções norte-americanas e europeias. Contudo, acredita-se que as produções locais não teriam a força de influenciar os filmes estrangeiros – afirmação percebida como generalizante e simplificadora, conforme se analisa a exportação de obras brasileiras, inclusive de cunho erótico-pornográfico.

Através das fontes históricas analisadas, é possível investigar discursos favoráveis à produção e à circulação de obras erótico-pornográficas durante as décadas de 1970 e 1980. Essa demanda popular, aliada ao contexto de abertura democrática e à emissão de liminares, corroborou para o processo de liberação de filmes de sexo explícito, como *Império dos Sentidos* e *Coisas Eróticas*, com consequências para as dinâmicas de produção das pornochanchadas. Assim, as complexas tramas estabelecidas entre cineastas e produtores e os órgãos censórios, como a DCDP e o CSC, contribuíram para desenvolvimento de táticas que enfraqueceram o poder de veto da Censura Federal às diversões públicas em meados da década de 1980. Nesse contexto, torna-se importante aprofundar as análises relativas às táticas empreendidas por cineastas para liberação das pornochanchadas.

4.2 As táticas em defesa da produção, distribuição e circulação do cinema pornô

A Divisão de Censura de Diversões Públicas possuía superintendências regionais pelo Brasil, com chefes locais que tinham a função de fiscalizar a realização de espetáculos e circulação de produtos artístico-culturais. Por meio de correspondências, a sociedade civil poderia denunciar irregularidades nas diversões públicas em um regime colaboracionista em que os documentos tidos como mais graves poderiam ser encaminhados à instância máxima da DCDP. Quando as táticas eram efetivas, tais condutas passavam despercebidas pelos órgãos de fiscalização. Dessa forma, parcelas das táticas a favor da exibição de obras erótico-pornográficas analisadas na presente pesquisa foram identificadas a partir das denúncias de grupos moralizadores, ou em situações nas quais os comportamentos tidos como irregulares foram interceptados. Contudo, também há táticas que foram reveladas posteriormente, por diretores, roteiristas e outros profissionais vinculados ao fazer cinematográfico.

Assim, o objetivo do presente tópico é analisar o desenvolvimento de táticas que possibilitaram a veiculação de pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos, mesmo em um contexto marcado por censura e pela fiscalização às diversões públicas por parte dos agentes do Estado e por segmentos do público consumidor. Apesar no enfoque em ações relacionadas à Dacar Produções, outras produtoras e produções culturais também são examinadas, com o objetivo de compreender as dinâmicas de enfraquecimento dos vetos censórios da DCDP e do CSC ao final da década de 1970 e início da década de 1980. Argumenta-se que a censura não apenas limitou as produções eróticas, mas produziu um campo de disputa em que cineastas, exibidores e emissoras desenvolveram táticas sistemáticas de negociação, desvio e enfrentamento do controle estatal.

Segundo o historiador Michel de Certeau, a cultura articula conflitos em que é possível legitimar, deslocar ou controlar a razão de indivíduos em posição de querer e poder, apesar destes estarem vinculados às instituições tidas como mais fortes, na medida em que “fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários”.⁴⁴² Assim, enquanto a Censura Federal operava estrategicamente a partir de um lugar institucional próprio, produtores e realizadores, desprovidos desse mesmo lugar de poder, mobilizavam práticas que se aproximavam das táticas descritas por Certeau, pautadas na exploração de brechas normativas, reformulação de conteúdos e negociação de classificações, entre outras medidas. O público, por sua vez, apropriava-se dos filmes de maneira inventiva, produzindo significações e sociabilidades que extrapolavam o controle estratégico estatal.

As táticas analisadas podem ser compreendidas a partir de cinco principais eixos: elaboração de discursos e práticas que legitimassem as produções erótico-pornográficas, conforme já estudado no tópico anterior; disputas jurídicas relativas à veiculação das obras, no contexto de liberação do filme *Império dos Sentidos*; adoção de soluções técnicas e artísticas, durante as gravações das cenas, que viabilizassem a liberação de conteúdos tidos como subversivos; intervenção por parte de cineastas, produtoras, distribuidoras e exibidoras, na confecção ou na circulação dos produtos; promoção e autopromoção de profissionais vinculados à Boca do Lixo e à Dacar Produções, sobretudo David Cardoso.

Todavia, é necessário afirmar que essas táticas não eram idealizadas de forma hermética, mas articuladas a partir de ações que se complementavam e se intensificavam conforme o

⁴⁴² CERTEAU, 1988, p. 45.

contexto e os grupos envolvidos no processo censório. Além da análise desses procedimentos no âmbito da produção cinematográfica, realiza-se também um estudo comparativo das táticas desenvolvidas pela rede televisiva do período, com o objetivo de compreender dinâmicas por meio das quais a televisão ampliou e sofisticou as negociações com a censura, em virtude dos recursos econômicos que essas instituições dispunham.

Entretanto, limitar tais estratégias aos produtores e às empresas exibidoras seria insuficiente. O próprio público consumidor também operava brechas no sistema regulatório, interferindo na aplicação das normas censórias. Nos cinemas de diferentes regiões do Brasil é possível verificar menores de dezoito anos que frequentavam sessões com conteúdo sexual, conforme registrado em fontes epistolares enviadas aos órgãos censórios ou em denúncias publicadas na imprensa. Algumas das denúncias foram: “menores que não teriam mais do que 13/14 anos estavam tendo livre acesso ao filme *Coisas Eróticas*, fortemente pornográfico [...]”⁴⁴³; “o filme [em referência à obra de Carlos Imperial não identificada] é impróprio até 18 anos, e no dia que fui tinha moças e rapazes abaixo desta faixa de idade [...] com o uniforme escolar”⁴⁴⁴, “a censura taxada pelo Ministério da Justiça é de 14 anos, e a censura taxada pelos diretores locais é de 10 anos”.⁴⁴⁵

Em locais com pouca fiscalização por parte do juizado de menores e de outros órgãos responsáveis, as pornochanchadas e demais filmes impróprios para menores de dezoito anos podiam ser consumidos com maior liberdade, independentemente da idade do público.⁴⁴⁶ O acesso de adolescentes a tais obras também poderia ser facilitado por segmentos do circuito exibidor que, conforme denúncias, aceitavam a presença de público jovem e em idade escolar.

⁴⁴³ GONÇALVES, João Carlos. *Denúncia encaminhada ao diretor da Divisão de Censura Federal*. São Vicente, 25 jul. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0218/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0218_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁴⁴ BAPTISTA, Eduardo. *Carta enviada ao Ministro de Justiça com denúncias a filme de Carlos Imperial*. Rio de Janeiro, 17 mai. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0216/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0216_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁴⁵ QUINTILIANO JÚNIOR, Walter. *Abaixo-assinado encaminhado ao diretor do Departamento de Polícia Federal*. Juiz de Fora, 8 mar. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0066/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0066_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁴⁶ CENSURA já era nos cinemas de Mossoró. *Jornal Diário de Natal*. 03 fev. 1977, p. 16.

Desse modo, a aplicação de censuras etárias às diversões públicas variava conforme as dinâmicas locais, revelando fissuras entre norma e prática.

Nesse contexto, outra dimensão relevante refere-se à atuação da censura enquanto mecanismo de caráter paradoxal na divulgação das obras que objetivava vetar. Em carta endereçada por uma civil ao então chefe da DCDP Rogério Nunes a censura também é evidenciada como mecanismo de propulsão da obra censurada. Na fonte, a mulher afirma que nunca teria lido o livro *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, mas a ocasião de censura da obra⁴⁴⁷ despertou nela curiosidade a respeito do livro. Dessa forma, argumenta que a proibição de filmes, livros, novelas, peças de teatro e outras formas de diversão corroborariam para a divulgação das obras, e acusa os censores: “acho que os responsáveis pela censura são subversivos. Eles sabem e muito bem o mal que fazem ao governo [...] sabem também que todo reprimido volta à tona”.⁴⁴⁸ A partir da carta, é possível constatar que as táticas de divulgação das produções culturais censuradas eram percebidas pela população, e que a Doutrina de Segurança Nacional contribuiu para a hipervigilância, tendo em vista que qualquer um poderia ser subversivo e mal-intencionado, até mesmo membros dos departamentos censórios.

Paralelamente, no âmbito de divulgação das pornochanchadas e de outras obras erótico-pornográficas, os cineastas também se apropriavam dos processos censórios para projetar seus trabalhos a nível nacional. Filmes submetidos a longos processos censórios, especialmente por suas temáticas sexuais, poderiam ter os embates com a censura divulgados em jornais, o que o que ampliava seu reconhecimento e identificação junto ao público interessado. Em fontes hemerográficas de todo o Brasil havia divulgações como “filme liberado sem cortes pela censura”, “sexo real... sexo puro... sexo ao vivo”.⁴⁴⁹ Assim, os próprios confrontos institucionais eram convertidos em discursos publicitários, contribuindo para a popularização

⁴⁴⁷ A censura do livro *Feliz Ano Novo* é considerada um dos principais exemplos de arbitrariedade da ação censória durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, em Armanda Falcão, Ministro da Justiça do então presidente Ernesto Geisel, acusou o livro de atentar contra a moral e os bons costumes. Rubem Fonseca entrou com um processo contra a União, e o juiz do caso afirmou em 1980 que não se tratava de obra contra moral e bons costumes, mas que incitava à violência. Posteriormente, o autor ganhou a causa na justiça. Mais informações em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/feliz-ano-novo-proibido-pela-censura-10122740>>. Acesso em fev. 2025.

⁴⁴⁸ MARINHO, Heloísa. *Carta enviada a Rogério Nunes*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1977. Manuscrita. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0086/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0086_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

⁴⁴⁹ *Diário de Pernambuco*. 01 mai. 1984, p. B-5.

das pornochanchadas e dos filmes de sexo explícito, bem como para a classificação, perante o público consumidor, de obras que se destacavam na representação de conteúdos sexuais.

A popularização de filmes com pornografia explícita no Brasil também é reflexo da flexibilização da moralidade e dos padrões comportamentais. Além das gravações em sítios, casas, motéis e apartamentos, alguns cineastas optaram pela realização de sexo explícito nos locais públicos. Desse modo, a gravação dessas cenas ia contra o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, que determinava detenção de três meses a um ano, ou multa, aos indivíduos que praticassem “ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público”.⁴⁵⁰ A normativa também determinava pena dobrada para o indivíduo que pudesse “fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno”.⁴⁵¹

Assim, constata-se que a produção de filmes de sexo explícito, em ambientes públicos ou privados, esbarrava na legislação em vigor durante a década de 1980, que previa sanções à produção, distribuição e consumo de produções consideradas obscenas. Da mesma forma, constata-se que as mudanças nos padrões de moralidade e a pressão do público consumidor, no período estudado, resultaram em maior número de representação erótico-pornográficas no cinema.

Na ocasião de produção de uma das cenas da obra *Coisas Eróticas*, dois atores e duas atrizes gravaram sequências sexuais em espaços públicos de uma praia, iniciando as filmagens por volta das quatro da manhã, a fim de evitar que curiosos atrapalhassem o trabalho ou os denunciassem às autoridades policiais:

⁴⁵⁰ DECRETO-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em fev. 2026.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

Figuras 18.1, 18.2, 18.3 e 18.4: Cenas do filme *Coisas eróticas*

Fonte: reprodução.⁴⁵²

Durante a gravação das cenas da praia, a atriz Vânia Bonier estava com febre, o que dificultou o processo de encenação. Se a ideia inicial era gravar o ato sexual na areia, o pouco tempo antes da chegada dos primeiros banhistas fez com que a equipe procurasse um local mais afastado de olhares curiosos, onde optaram pelas pedras representadas nas imagens X e X. No filme, as cenas são apresentadas intercaladas: em alguns momentos, as duas mulheres a se relacionar sexualmente; em outros, os homens em ato de voyeurismo, a observar as mulheres durante o ato sexual. Posteriormente, um dos homens abaixa a sunga do outro e o acaricia nas nádegas, sendo rapidamente repreendido com a frase “cuidado com esse dedinho aí”.

Segundo Denise Godinho e Hugo Moura, o objetivo do diretor Laerte Calicchio era fazer o que talvez fosse a maior crítica à homofobia da época, a sugerir certo prazer entre homens.⁴⁵³ Contudo, tal hipótese perde força quando se analisa como a cena foi construída, de forma a atizar a curiosidade e os desejos de parcelas do público interessadas nas interações homoeróticas dos personagens, mas não as desenvolver da mesma forma que ocorreu com as personagens femininas. Se percebe que, por mais que tal obra explorasse a homossexualidade

⁴⁵² ROSSI, Raffaele. *Coisas eróticas* [filme]. Direção: Raffaele Rossi. Brasil: Empresa Cinematográfica Rossi, 1981. 83 min. Minutagem: 00:43:00.

⁴⁵³ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012.

de mulheres, a fazia sob ótica masculina, para suprir desejos de homens heterossexuais, em que a exploração do corpo feminino, por homens e mulheres, era uma constante.

Antes de *Coisas eróticas*, muitas pornochanchadas já haviam explorado interações sexuais entre homens, mas sem apresentar críticas à homofobia da época. O principal objetivo era mercadológico, e sugerir “novas” representações sexuais era uma forma de testar o público, para as possíveis novas produções. O objetivo de produtores da Boca do Lixo durante as décadas de 1970 e 1980 costumava ser realizar obras com baixo orçamento e maior possibilidade possível de retorno financeiro, o que impossibilitava a exploração de práticas sexuais entendidas como de nicho – sexo gay, sexo lésbico, sexo com travestis/transsexuais, entre outras categorias. Tais elementos foram incorporados a filmes em que predominava a ótima heteronormativa. Assim, o lucro com o público masculino e heterossexual estaria garantido, mas também poderiam testar o interesse do público por novas segmentações.

A obra não apenas foi pioneira na veiculação de produções nacionais que explorassem, sem subterfúgios, o sexo explícito. Também foi marcada pela gravação de cenas em ambientes públicos, sob o risco de prisão da equipe por ultraje público ao pudor – capítulo de Decreto-lei que também enquadrava indivíduos que participassem da distribuição ou posse do conteúdo. Dessa forma, os idealizadores do filme utilizaram diferentes táticas: gravar as cenas nas primeiras luzes do dia, antes que a população chegasse ao local e recorrer aos lugares mais escondidos da praia, entre pedras, para os atos sexuais. O diretor Raffaeli Rossi, por sua vez, não compareceu às gravações na praia – talvez por preocupação em relação às possíveis prisões. De qualquer modo, as dinâmicas de produção de *Coisas eróticas* já demonstravam contestação aos grupos no poder, notadamente relacionados à Ditadura civil-militar, e pretensas ideias de moralidade em vigor no período, tendo em vista que a obra testava os limites da censura, do conservadorismo e da exploração de sexualidade nas salas de cinema.

Outra tática utilizada para divulgação de obras erótico-pornográficas corresponde às apresentações de *strip-tease* ou de consumações sexuais – implícitas ou explícitas – nas salas de exibição fílmica, tendo em vista que a corporificação estabelecida a partir dos atores e atrizes e proximidade física com o público eram tidos como atrativos extras em relação às luzes fantasmagóricas das projeções cinematográficas. Se a audiência ia ao cinema pelas pornochanchadas e filmes de sexo explícito, a sexualidade tinha espaço central nos desejos e padrões de consumo, a constituir as práticas ao vivo como elementos que possibilitavam aumento de lucratividade dos cinemas. Desse modo, é possível perceber que através das

demandas populares foi possível a elaboração de discursos e práticas nas quais as produções de pornochanchadas e de sexo explícito eram veiculadas, mesmo em um contexto marcado por censura e por aparatos legislativos que atribuíam sanções àqueles que estivessem envolvidos na produção, distribuição ou consumo de tais obras.

Essas disputas também se manifestavam na análise de materiais promocionais e elementos visuais associados aos filmes. Os recursos enviados a DCDP evidenciam a subjetividade de análise dos elementos filmicos, por parte dos cineastas, público consumidor e técnicos de censura. O cartaz da obra *Flor do Desejo* (1984) traz fundo branco e uma marca de beijo na vertical, com batom vermelho, o que pode ser associado ao formato de uma vagina, tendo em vista que se trata de uma obra erótica. Como recurso à interdição, a produtora afirmou:

Não compreendemos o motivo da interdição, visto tratar-se apenas da ampliação de uma marca de batom vermelho. O princípio utilizado na elaboração do cartaz é o mesmo utilizado na psicanálise quando se pede a alguém que faça leituras de borrões de tinta, o conhecido teste de Rorschach. Portanto, não vemos motivo para não o expor, uma vez que qualquer tipo de interpretação negativa já estaria embutido na psique do próprio observador. Temos exemplos de pessoas que "enxergaram" no mesmo apenas uma flor, ou o vulto romântico de duas pessoas, ou a impossibilidade física de se colocar a marca de batom na horizontal [...].⁴⁵⁴

Dessa forma, a produtora *Star Filmes* utiliza a subjetividade como forma de evidenciar as múltiplas análises que poderiam ser feitas a partir da capa do filme e de criticar a prática censória, afirmando uma suposta arbitrariedade na interdição do cartaz. Afirmam que a interpretação negativa já estava embutida no próprio observador, o que se objetiva isentar a empresa cinematográfica e os exibidores de qualquer veiculação midiática considerada inadequada. O filme ser de 1984 e o cartaz não apresentar pornografia ou erotismo explícitos corroboram para a tese de que a censura foi marcada por momentos de inflexão e recrudescimento, mesmo em épocas de suposta liberalização, a depender da época e dos embates envolvidos entre os grupos sociais.

⁴⁵⁴ PRADO, Guilherme. *Recurso da Star Filmes ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. São Paulo, 15 mai. 1984. Datilografado. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0242/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0242_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

Esse cenário de oscilações e disputas censórias também contribuiu para o desenvolvimento de estratégias para enfrentamento dos vetos impostos. No contexto de submissão dos filmes de sexo explícito à censura prévia, após liberação de *O Império dos Sentidos*, foi desenvolvida uma tática aqui denominada política das liminares. Mesmo após interdição dos técnicos de censura, as produtoras, distribuidoras ou cineastas recorriam, na Justiça, com o objetivo de liberar suas obras. Um exemplo está no filme *Meu marido, meu cavalo* (1986), que foi interditado por quatro técnicos, por mostrar “o comportamento anormal de um homem, explorando o sexo de uma forma vulgar e atentatória aos parâmetros aceitos pela família brasileira”⁴⁵⁵ e por representar “sessões de sexo com sodomia, felação, cunilíngua, ejaculação externa, planos de detalhe de órgãos sexuais em conjunção carnal normal, triolismo, homossexualismo, masturbação feminina e masculina, zooerastia, cópula de animais (com objetivo erótico)”⁴⁵⁶, entre outros comportamentos sexuais. Contudo, a obra foi liberada por um juiz federal, através de liminar:

Comunico a V. S^a que concedi liminar [...] contra a UNIÃO FEDERAL, no sentido de liberação para as exibições dos filmes [...] *Loira, Bonita e Safada, Estação do Prazer, Eroticamente Perfeita, Profunda e Suculenta e Freira de Dia e P... de Noite*; estes, em relação à primeira requerente. Em relação à segunda, *Gozo Alucinante, Senta no meu que eu entro na sua e Mulheres taradas por animais*. Admitindo, ainda, os litisconsortes: Cometa Filmes Ltda com a liberação do filme *Sexo Erótico na Ilha do Gavião*; Galápagos Produções Cinematográficas Ltda com a interdição de seu filme *Meu Marido, Meu Cavalo*; e Cinematográfica F. J. Lucas Netto com a interdição de seus dois filmes *Intimidades Numa Casa de Massagens* e *Miss Close*. Outrossim, essa liminar prevê as exibições desses filmes em todo o território nacional, em suas versões integrais, expondo trailers, material publicitário, anúncios e publicidades, com anotações de “proibido para menores de dezoito anos”, com a observação de “cenas de sexo explícito”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ COSTA, José Alberto Maciel. *Parecer nº 1178/86 sobre o filme Meu marido, meu cavalo*. Brasília, 28 abr. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

⁴⁵⁶ SILVA, Clóvis Venuto da. *Parecer nº 1181/86 sobre o filme Meu marido, meu cavalo*. Brasília, 28 abr. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

⁴⁵⁷ FIGUEIREDO, Jorge Octávio. *Liminar para liberação de filmes de sexo explícito*. Rio de Janeiro (RJ), 4 ago. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

Esta liminar foi emitida aproximadamente três meses depois do informe de interdição do filme *Meu marido, meu cavalo* por parte da DCDP, a evidenciar relativa rapidez de liberação da obra, em comparação com os primeiros filmes de sexo explícito. Por meio do documento, também se pode observar que diferentes produtoras e distribuidoras recorriam ao judiciário para liberar suas películas. Algumas delas, como Cometa Filmes, Galápagos Produções e Cinematográfica F. J. Lucas Netto foram litisconsortes, ou seja, participaram juntas do mesmo processo judicial, conectadas por demandas semelhantes. Desta forma, era possível dividir as demandas burocráticas e os gastos relativos ao processo.

A atuação da DCDP foi responsável pela criação de uma linguagem censória que funcionava como um dispositivo de poder-saber, no qual se objetivava definir o que poderia ser visto, dito e representado. Assim, a experiência relativa à submissão de filmes à censura prévia contribuiu para o reconhecimento dessa linguagem não apenas entre os técnicos de censura, mas também por parte dos profissionais que buscavam veicular os seus filmes. Ao saber o que poderia ou não ser divulgado em produções culturais, os cineastas desenvolveram táticas para inserir aspectos tidos como proibidos em suas obras. Contudo, em meados da década de 1980 a DCDP perde força censória, e filmes de sexo explícito são liberados através de liminares.

Outro caso notório de política das liminares é relativo ao filme carioca *Viagem ao céu da boca*, que teve sua produção finalizada em janeiro de 1981, e passou por diversos cortes, por retratar um assaltante que invade uma mansão e encontra-se com Mara, personagem que instiga “o jovem assaltante a violentá-la e às outras figuras femininas moradoras da casa – Paula, travesti que é também amante de seu marido, e Lisinha, sua sobrinha.”⁴⁵⁸ Trata-se de obra cinematográfica de sexo explícito que explora a nudez de corpos cisgênero e de transsexuais, como forma de, possivelmente, ampliar o público consumidor.

Segundo Jece Valadão, em recurso encaminhado para o Conselho Superior de Censura, o filme foi “calcado nas imagens objetivas apresentadas em ‘O Império dos Sentidos’, seguindo [...] um padrão consentido”. Contudo, o primeiro foi proibido, enquanto o segundo foi liberado. Solange Hernandes respondeu ao requerimento de Jece Valadão com a confirmação do veto anterior, e o advogado da Adra Produtora de Filme e Publicidade, a representar a obra *Viagem ao Céu da Boca*, entrou com liminar contra o Conselho Superior de Censura, com as seguintes afirmações:

⁴⁵⁸ *Jornal Última Hora*. 14 nov. 1983, p. 05. Segundo Caderno.

1º) foi concedido pelo Conselho Nacional de Cinema, o certificado de produto brasileiro e pela EMBRAFILME, o certificado de inscrição para premiação, estando referida produção cinematográfica dentro dos parâmetros exibidos; [...] 3º) O tratamento assegurado pelos princípios constitucionais não está sendo levado em conta pelo Conselho, como referência aos filmes estrangeiros e nacionais, havendo dois pesos e duas medidas, gozando os primeiros de mais liberdade e, com isto, obtendo mais êxitos; [...] 12º) na época atual o ensino sexual é discutido e orientado junto à juventude e não será qualquer sugestão nesse sentido que irá desvirtuar uma mocidade ávida de novas experiências; [...] 15º) se no filme, já liberado pelo Conselho, *Império dos Sentidos*, com exibição de sexo explícito, foi encarado como obra de arte, qualquer outro filme que verse sobre o mesmo tema, deve ter o beneplácito órgão censor, porque, em síntese, a argumentação é a mesma, havendo apenas pequenas variações lógicas a um texto diverso; [...] 16º) Se o Conselho liberou a película "Eva e o princípio do sexo", mais explícito que "Império dos Sentidos" e "Coisas Eróticas", deveria, também ter liberado o filme "Viagem ao Céu da Boca", porque a "essência é a mesma, diferenciando-se, apenas, no lado circunstancial e vivencial do enredo".⁴⁵⁹

O advogado aborda a liberação de outras obras com conteúdo sexual igualmente explícito, nacionais e internacionais, como estratégia argumentativa para facilitar a liberação de *Viagem ao Céu da Boca*, ao que responderam com “suas cenas são exclusivamente de taras, desvios sexuais, violência sexual, inclusive estupro de uma criança de 12 anos”⁴⁶⁰ e mantiveram o veto. Contudo, só a indícios de liberação do filme em território nacional – por meio de divulgações nas fontes hemerográficas – a partir de 1983, dois anos após início do processo censório. Em cartaz de divulgação, sem imagens sexualmente explícita, há divulgação das frases: “finalmente liberado!”, “você nunca viu cenas de sexo explícito tão reais e diferentes” e “o filme erótico definitivo”.⁴⁶¹

Se trata de uma estratégia comum na divulgação dos filmes de sexo explícito. Era necessário vende-los ao público consumidor como obras inovadoras, com a promessa de práticas sexuais até então desconhecidas ou pouco vinculadas, como uma espécie de educação sexual voltada para maiores de 18 anos. Neste caso, o processo censório não era apresentado como empecilho, mas como instrumento propulsor para atração do público. Afirmar que era

⁴⁵⁹ AMARAL, José Ribamar. *Mandado de segurança nº II-141, 83-A*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_zd/br_dfanbsb_zd_0/br_dfanbsb_zd_0_0/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a_0016/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a_0016_d0009.pdf>. Acesso em jul. 2024.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Jornal Última Hora*. 14 nov. 1983, p. 5. Segundo Caderno.

um filme “finalmente liberado!” classifica a obra como explicitamente pornográfica, ou explicitamente inapropriada – segundo a DCDP –, o que facilita a identificação e aderência do público consumidor.

Assim, a interposição de recursos contra os vetos impostos pela DCDP e pelo CSC se constituiu como eficaz tática de liberação das obras, ação que poderia ser facilitada por fatores como os indivíduos envolvidos no processo, condições socioeconômicas, a influência dos realizadores culturais e o contexto histórico vivido. Nesse sentido, destaca-se a figura de Deusdeth Burlamaqui, que já havia sido funcionário da Censura Federal e que, durante a década de 1980, utilizou seus conhecimentos acerca dos órgãos censórios para atuar como representante de empresas cinematográficas. Além disso, a contratação de advogados que, por meio da política das liminares, reivindicavam judicialmente a liberação das obras erótico-pornográficas no contexto posterior à liberação de *Império dos Sentidos* e *Coisas Eróticas* contribuiu para o processo de liberalização censória em meados da década de 1980.

Além da interposição de recursos e da recorrência à política das liminares, é possível constatar que, sobretudo em períodos de recrudescimento da ação censória, a estética cinematográfica foi marcada pela autocensura. Assim, cineastas adotavam soluções técnicas e artísticas que pudessem amenizar o aspecto erótico-pornográfico que objetivavam pôr em circulação. Nesse sentido, determinadas cenas, consideradas subversivas e com potencialidade de veto por parte da Censura Federal, foram adaptadas às demandas morais do período, por meio de uma rede de códigos estabelecida nos processos da DCDP e reconhecida pelos sujeitos envolvidos nessas dinâmicas: técnicos de censura e realizadores culturais, que acumulavam experiência ao submeter seus filmes à censura.

Assim, cenas que acreditavam ser passíveis de veto poderiam ser escurecidas, exibidas rapidamente ou representadas com corpos desnudos que corriam, como forma de minimizar o aspecto erótico. Antes da produção e veiculação dos filmes *hardcore*, evitava-se a exibição de genitálias, nus frontais e consumação de atos sexuais explícitos entre casais, heterossexuais ou não. Desta forma, o enquadramento de câmera e a luminosidade dos ambientes foram táticas utilizadas para possibilitar a veiculação de elementos erótico-pornográficos em um contexto de censura às produções culturais, como pode ser percebido na obra *Corpo Devasso*, da Dacar Produções:

Figuras 19.1 e 19.2: Cenas do filme *Corpo Devasso* (1980)

Fonte: reprodução.⁴⁶²

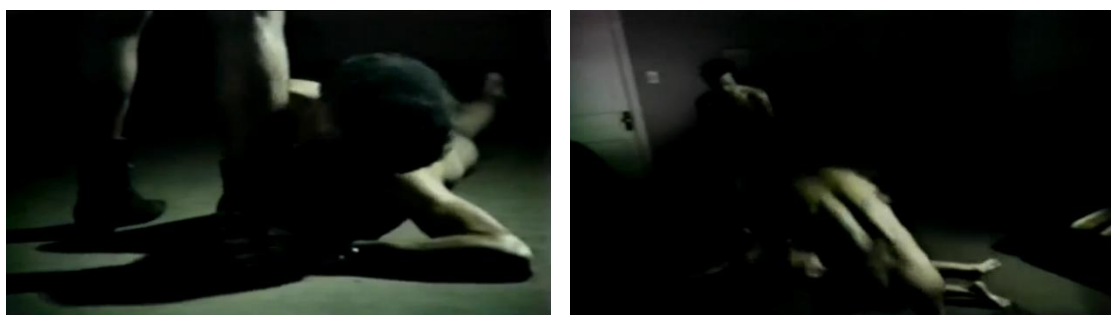
A primeira imagem apresenta um casal desnudo que troca carícias em meio à natureza, com alta luminosidade e exibição parcial do nu frontal feminino, coberto pela perna e pelo braço do ator. Por conta da iluminação nítida e natural, a cena foi gravada em plano aberto, enquadramento no qual a câmera está distante do objeto filmado. Desta maneira, as soluções técnicas e artísticas na gravação dos filmes evidenciam que os aspectos eróticos são voluntariamente atenuados, conforme as genitálias ou o ato sexual não são exibidos em detalhes, por conta da distância em que foram gravados.

Na segunda imagem, os atores estão em maior proximidade à câmera, mas posicionados de lado, para evitar a exibição de nudez frontal. Além disso, há a utilização de iluminação parcial e indireta, em um ambiente doméstico, como forma de adequar a cena aos padrões morais e censórios. A diferença de luminosidade pode ser parcialmente atribuída à capacidade técnica do período, em que as cenas externas seriam gravadas de forma nítida com maior facilidade. Contudo, é possível perceber que, em outros trechos do filme, as gravações em ambientes internos foram realizadas com maior iluminação:

⁴⁶² *CORPO DEVASSO*. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, 81 min. Minutagem da imagem X: 00:06:00; Minutagem da imagem X: 00:22:00.

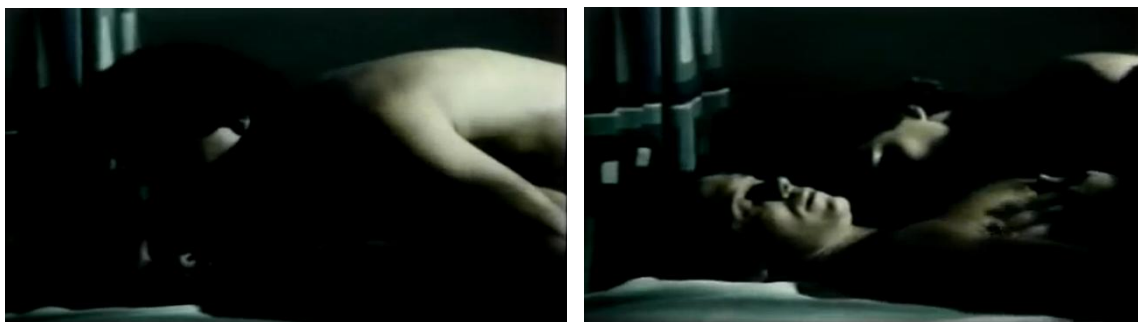
Figura 20: Cena do filme *Corpo Devasso* (1980)Fonte: reprodução.⁴⁶³

A imagem acima apresenta uma cena não sexual, gravada em plano fechado e ambiente doméstico bem iluminado, o que reforça a ideia de que os jogos de enquadramento e luminosidade eram táticas utilizadas para a gravação das cenas sexuais que poderiam ser vetadas, com o objetivo de adequá-las aos padrões morais e censórios do período estudado e, possivelmente, evitar o veto. A escolha por gravações com baixa iluminação ocorria principalmente em cenas homoeróticas ou de sexo coletivo: quando se tratava de performance constituída por um homem e uma mulher o ambiente tendia a ser bem ou parcialmente iluminado, mas as encenações sexuais entre homens e/ou coletivas costumavam ser gravadas em ambientações escuras, que escondiam, à meia luz, carícias e formas dos atores envolvidos.

Figuras 21.1 e 21.2: Cena do filme *Corpo Devasso* (1980)Fonte: reprodução.⁴⁶⁴

⁴⁶³ *CORPO DEVASSO*. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, 81 min. Minutagem: 00:18:33.

⁴⁶⁴ *CORPO DEVASSO*. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, 81 min. Minutagem da imagem X: 00:34:00; Minutagem da imagem X: 00:34:36.

Figuras 22.1 e 22.2: Cenas do filme *Corpo Devasso* (1980)

Fonte: reprodução.⁴⁶⁵

A iluminação é suficiente para evidenciar que são cenas sexuais entre homens, mas as imagens evidenciam que houve intencionalidade de gravar os atores com baixa luminosidade, em comparação às representações heterossexuais presentes na obra, para evitar a exibição de detalhes do ato sexual ou de elementos de nudez masculina em contextos homoeróticos. Tais decisões resultam das diretrizes censórias da DCDP, que determinava cortes de cenas que atentassem contra a moral do período, especialmente aquelas que retratavam casais em relações que fugiam dos padrões heterossexuais, monogâmicos e ligados ao casamento. Havia uma forte repressão à exibição de relações sexuais entre pessoas do mesmo gênero, sejam explícitas ou não, como forma de reforçar a heterossexualidade compulsória.

As representações homossexuais, especialmente entre homens, eram combatidas por serem práticas que não visavam à procriação, sendo associadas pelos censores ao pecado e à decadência moral. Contudo, é importante ressaltar que a homossexualidade feminina era tratada com maior flexibilidade, sendo permitida e/ou ignorada. No processo censório de liberação do filme *19 Mulheres e Um Homem* (1977) ao cinema, não há referência de veto às cenas de lesbianismo, presentes em diferentes momentos da obra. Apenas quando a mesma produção vai ser reavaliada, com o objetivo de liberação para a televisão – meio de comunicação com censura mais rígida –, é que os censores determinam cortes nas cenas de sexo entre mulheres.

⁴⁶⁵ *CORPO DEVASSO*. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, 81 min. Minutagem da imagem X: 00:35:41; Minutagem da imagem X: 00:35:50.

Desta forma, se constata que o olhar masculino definia não apenas os corpos e condutas das atrizes retratadas nas pornochanchadas, mas codificava as práticas sexuais de mulheres lésbicas como objeto de desejo, por ser considerado elemento constitutivo de condutas masculinas heterossexuais. Estas representações eram veiculadas com relativa liberdade, quando comparadas às cenas que retratavam práticas homossexuais masculinas, que não tinham como finalidade a excitação do homem heterossexual.

Constata-se que essas representações homoeróticas eram veiculadas por meio da autocensura, na medida em que os cineastas não consideravam apenas os vetos impostos pela Censura Federal, mas também as dinâmicas moralizantes do período estudado. Dessa forma, ao mesmo tempo em que objetivavam explorar práticas sexuais consideradas de nicho, como forma de atrair maior público consumidor, escureciam as cenas, aceleravam a montagem ou mantinham os corpos em movimento nas cenas que representassem o sexo gay, lésbico ou exibissem os corpos desnudos de travestis/transsexuais.

Verifica-se, assim, que os comportamentos heterossexuais eram veiculados como norma, em cenas que tendiam a ser mais claras, demoradas e aprofundadas. Essa exploração de caráter intensificado também tendia a recair sobre o corpo feminino, tendo em vista a tese de que o público consumidor das pornochanchadas e outros filmes erótico-pornográficos era, sobretudo, masculino. Contudo, também havia vetos às produções de cunho heterossexual e enfocadas na representação de mulheres desnudas.

Dessa forma, os realizadores culturais buscavam veicular imagens de seios femininos, mas quando o DCDP vetava tais representações, era necessário desenvolver múltiplas táticas. David Cardoso afirma que nas primeiras vezes ele pedia para que desenhasssem, nos cartazes, biquínis nas atrizes, para que pudessem contornar a censura e divulgar os filmes, mas tal tática dificultava a identificação do público consumidor – que poderia ficar em dúvida sobre o nível de nudez encontrado nas obras. Então, a Dacar Produções passou a desenhar faixas pretas, ou seja, borrões mal-acabados para cobrir os seios. Assim, o público-alvo teria maior facilidade para perceber que tais cartazes, exibidos do lado de fora dos cinemas e dos jornais, passaram pelo crivo da censura, mas ainda estavam associados a filmes que exibiam a nudez, masculina e feminina, sem borrões ou biquínis que a cobrisse.

Figura 23: Propaganda de divulgação do filme *Ainda Agarro Este Machão*



Fonte: Revista Cinema em Close-Up.⁴⁶⁶

Na fotografia original, a atriz que está sendo segurada nos braços estava apenas com a parte de baixo do biquini. Porém, desenharam a parte de cima, de forma artificial, ao veicular a imagem. Nesse caso, não é possível identificar se essa alteração foi realizada por cineastas ou por editores da revista *Cinema em Close-Up*, mas verifica-se que, no período, os mamilos de atrizes e modelos eram representados nas revistas de forma parcial, ou através de transparências das roupas, sem a nudez frontal explícita.

Ao analisar os filmes da Dacar Produções, o crítico de cinema Ely Azeredo propôs uma fórmula para os filmes “dacarianos”⁴⁶⁷: “tudo deve começar e terminar no corpo nu do galã-produtor”.⁴⁶⁸ Apesar do aspecto generalizante, a afirmativa pode ser associada a autopromoção de David Cardoso enquanto galã, em obras como *19 Mulheres e Um Homem*, *As Seis Mulheres de Adão* e *Amadas e Violentadas*. Todavia, é a partir de um dos episódios do filme *Noite das Taras n.º II* que além da autopromoção enquanto galã, o produtor também reivindica para si o título de “rei” das pornochanchadas. Para melhor compreensão, é necessário entender do que se trata o filme (obra de ficção):

⁴⁶⁶ Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 2, 1975, p. 26.

⁴⁶⁷ Termo utilizado para abordar os filmes de David Cardoso, sob a produtora Dacar Produções.

⁴⁶⁸ CORPO Devasso. Os limites de Dacar. *Jornal do Brasil*. 05 mar. 1981, p. 09. (Caderno B)

Malvina, ex-atriz, reúne quatro companheiras para emocionante aventura: assaltarem mansão conforme manda o figurino, isto é, usando todos os métodos empregados pelos assaltantes comuns. Como sempre nessas estórias coisas acontecem, elas sem saber assaltam a residência de David Cardoso, o próprio. Vai daí que a terrível noite de assalto acaba transformando-se na mais divertida das comédias eróticas.⁴⁶⁹

Trata-se de uma obra que mistura aspectos fictícios com reais, em que David Cardoso interpreta a si mesmo, enquanto a personagem fictícia Malvina é uma ex-atriz de pornochanchadas que contracenou com o ator e guarda rancor – por isso organizou o assalto, ao que o filme dá a entender, apenas ao final. Alguns elementos da obra reforçam a ideia de Cardoso enquanto ator de sucesso: a mansão, que possui como funcionários um segurança e um motorista; as salas repletas de quadros com cartazes dos filmes que protagonizou (analisados pelas personagens assaltantes, que falavam expressões como “Homem Proibido”, título de uma novela da Globo protagonizada por ele, e “machão do pantanal”) e fotografias ou pinturas de seu corpo desnudo; os diálogos em que David Cardoso ressalta para as assaltantes a posse de um carro Mercedes, considerado de luxo, e de um avião. Contudo, o mais emblemático é a forma como a obra foi roteirizada, para confirmá-lo enquanto “rei” das pornochanchadas.

O diálogo abaixo foi construído no contexto do filme em que a assaltante Malvina revela o seu rosto, antes coberto por uma máscara, e David Cardoso a reconhece enquanto profissional que já havia contracenado com ele. Em seguida, o assalto transforma-se em uma relação sexual entre os dois, até que Malvina, com uma arma de fogo na mão, dispara por acidente na parede e o ator incita mais ainda uma disputa sexual entre os dois – o que gozasse primeiro “perderia” a disputa:

- **David Cardoso:** porra, que susto! Depois desse tiro não há pau que levante. [...]
- **David Cardoso:** isso é covardia, você tá com medo.
- **Malvina:** medo de você?
- **David Cardoso:** medo de gozar e perder a parada.
- **Malvina:** aí, machão! Rei da pornochanchada, pensa que toda mulher tá morrendo de tesão por você, "Homem Proibido"?

⁴⁶⁹ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Sinopse do filme A Noite das Taras nº 2*. Brasília, [s.d.]. Datilografada. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 92.

– **David Cardoso:** mas que está com medo, está!

– **Malvina:** você eu tiro de letra.⁴⁷⁰

Neste ponto, o objetivo principal é analisar como a personagem de Malvina, mesmo que em posição de desdém e disputa com David Cardoso, ressalta alguns títulos que o produtor desejava atribuir a si mesmo: “Homem Proibido” e “rei da pornochanchada”. Faz referência à atuação do ator em uma emissora de televisão, da mesma forma que reforça o espaço conquistado por ele no cinema, em uma estratégia discursiva que o promove e insere em posição de poder.

Na mesma medida em que a personagem Malvina tenta assaltá-lo, o prende e o ameaça com uma arma de fogo, constituindo-se como pessoa dominadora na relação de poder, a personagem também sente atração sexual por David Cardoso, apesar de relutar. Dessa forma, é percebido um embate entre os personagens que são retratados em alguns momentos como iguais, indivíduos constituídos de força *orgásmica*⁴⁷¹ em disputa que “dá empate” – apesar de, em grande medida, a obra realizar um culto ao corpo e carreira de David Cardoso, confundido com o personagem.

A combinação de aspectos reais e fictícios na vida de David Cardoso também pode ser percebida na ocasião de produção e submissão à censura do filme *A Freira e a Tortura*, pela Dacar Produções, em que o produtor utiliza sua imagem e a própria censura para autopromoção. A obra é baseada no livro *O Milagre da Cela*, de Jorge Andrade, e aborda um delegado de polícia que é encarregado de investigar e torturar uma freira acusada de crimes políticos. No decorrer da história, o delegado demonstra atração sexual pela freira. Em sua autobiografia, David Cardoso relatou:

Encantei-me com o projeto [*A Freira e a Tortura*] e fui o produtor e ator de um filme forte, ainda mais dirigido pelo [Ozualdo] Candeias, um grande diretor. O filme, naturalmente, ficou interditado pela censura. O normal era uma espera de um a dois meses para decidirem os cortes. Meu filme ficou interditado um ano. A inflação era galopante e havia muito dinheiro em jogo.

⁴⁷⁰ *A Vingança de Malvina*. Diálogo do filme *A Noite das Taras* n^o 2. Fonte: reprodução.

⁴⁷¹ Força orgásmica é um conceito cunhado por Paul Preciado, que aborda a soma de potencialidade de excitação inerente a cada molécula material. Ler: PRECIADO, 2018.

Pedi que o filme passasse pelas mãos do Conselho Superior de Censura. Falei com alguns políticos e tive a ajuda dos deputados federais [...].⁴⁷²

Desta forma, percebe-se que o processo de análise censória do filme demorou mais que o habitual, mas as imagens e referências relacionadas à obra *A Freira e a Tortura* (1983) eram veiculadas em trabalhos anteriores e posteriores ao filme censurado, como pode ser verificado nas obras *A Noite das Taras nº II* (1982) e *Tentação na Cama* (1984).⁴⁷³ No caso de *A Noite das Taras*, a personagem Malvina se relaciona sexualmente com David Cardoso e ambos declaram, de forma simultânea, um empate em suas disputas sexuais. Posteriormente, é exibida a seguinte cena:

Figuras 24.1 e 24.2: Cenas do filme *A Noite das Taras nº II* (1982)



Fonte: reprodução.

Malvina se revela às outras assaltantes da mansão vestida de freira, ao lado do ator, enquanto as personagens questionam sua atitude. David Cardoso explica a situação “nós fizemos um filme juntos. Ela foi a minha tara no pornô”. Em seguida, uma das mulheres continua as interrogações: “e o nosso assalto, como é que fica?”, ao que Malvina responde “eu já peguei o que eu queria [aponta para David Cardoso], agora só falta desempatar”.

⁴⁷² CARDOSO, David. *Autobiografia do Rei da Pornochanchada*. Campo Grande: Editora Letra Livre, 2006.

⁴⁷³ Conforme notícia do *Jornal do Brasil*, o filme *A Freira e a Tortura* foi considerado por Solange Hernandes um atentado à moral, aos bons costumes, às instituições religiosas e à segurança nacional. IN: CENSURA libera... *Jornal do Brasil*. 13 jan. 1984, caderno 01, p. 03. Contudo, neste ponto cabe ressaltar que a notícia é de janeiro de 1984 e o filme *Tentação na Cama* foi submetido à censura em fevereiro de 1984. Ou seja, quando *Tentação na Cama* foi gravado, fazendo referências à obra *A Freira e a Tortura*, esta ainda estava interdita pela DCDP e pelo Conselho Superior de Censura.

A cena, construída como uma conclusão humorística à obra, evidencia táticas de produções e divulgações da Dacar. Trata-se de um episódio com cerca de 36 minutos, gravado com baixo orçamento, mas que atrai o público pela possibilidade de inserção de diferentes histórias em um único filme, e que permite a divulgação de outros lançamentos da produtora. Na ocasião de gravação de *A Noite das Taras nº II*, o filme *A Freira e a Tortura* já estava em processo de idealização, e a inserção de uma atriz de pornochanchadas vestida de freira, após cenas de teor sexual, contribuía para o teste de limites da censura, bem como a possibilidade de atrair o público consumidor para as temáticas que seriam vinculadas nas próximas obras.

No caso do filme *Tentação na Cama*, David Cardoso interpreta Roberto, um empresário que está com a perna engessada e é perseguido pela ex-esposa, que busca a chave do cofre de um banco, em posse do personagem. Contudo, nos primeiros momentos do filme, aparecem cenas da obra *A Freira e a Tortura*, ainda não liberada pelos militares:

Figuras 25.1, 25.2, 25.3 e 25.4: Cenas do filme *Tentação na Cama* (1984) em referência à obra *A Freira e a Tortura* (1983)



Fonte: reprodução.

As imagens acima abordam a empregada doméstica de Roberto, que nutre uma admiração pelo personagem, por mais que ambos se tratem de forma ríspida. Ela está assistindo ao filme *A Freira e a Tortura*, em que cenas do delegado no processo de interrogação da freira são apresentadas. Por meio do diálogo, é possível perceber do que se trata a obra exibida, e quando a empregada doméstica é chamada e vai ao quarto de Roberto, ele questiona se a mulher estava “assistindo àquele filme outra vez”.

Em um primeiro momento, a inserção de cenas da interrogação trata-se de uma simples referência, mas que pode ser analisada como uma tática contra o processo censório. Na situação de não liberação da obra *A Freira e a Tortura*, ela foi apresentada e divulgada ao público de outras formas, para contornar o prejuízo financeiro relativo à demora na liberação do filme. Sobre a situação, David Cardoso afirmou:

Os grandes jornais colocaram na primeira página manchetes como “liberada sem cortes a última produção de David Cardoso” [...] ou “David Cardoso tem um prejuízo de 150 milhões com a censura” ou ainda “David Cardoso abandona o cinema por conta da censura”. Aproveitei todas essas manchetes e as reproduzi em tamanho gigante, colocando-as estrategicamente na porta dos cinemas de todo o Brasil. O filme foi bem de bilheteria. Sucesso, não, mas boas críticas, com um reconhecimento que finalmente mostrava meu potencial como produtor e ator.⁴⁷⁴

Desta forma, apesar da censura, havia configurações das disputas de poder que poderiam contribuir para a liberação e divulgação da obra. Apesar dos vetos iniciais, que se prolongaram pelo período de aproximadamente um ano, David Cardoso pôde utilizar de influências políticas para a liberação da obra, e sua divulgação ocorreu por meio de outros filmes da Dacar Produções, assim como manchetes de jornais que divulgavam os prejuízos e outros problemas relacionados à prática censória, e que chamavam a atenção do público, contribuindo para a promoção do culto ao artista. Em outras obras da Dacar Produções é possível perceber esse culto:

⁴⁷⁴ CARDOSO, David, 2006.

Figuras 26.1 e 31.2: Cenas do filme *A Noite das Taras* e *Viciado em C*, respectivamente.



Fonte: reprodução.

Apesar de não atuar nos filmes acima, David Cardoso ainda se faz presente em alguns momentos. Na primeira imagem, uma colagem de sua fotografia é posicionada no quarto de *hippies* que se relacionam sexualmente com um marinheiro, enquanto no segundo filme alguém assiste televisão e o ator aparece no programa do Raul Gil, enquanto convidado, saudando pessoas do Pantanal – recurso apresentado de forma humorística, como será discutido posteriormente.

São imagens destituídas de teor sexual, mas reforçam a ideia de David Cardoso enquanto artista do imaginário popular durante as décadas de 1970 e 1980. Atuam enquanto recursos publicitários que não apenas divulgam outras obras da Dacar Produções em aspectos multimídia, mas concentram em David Cardoso a potencialidade de angariar recursos financeiros por meio do público espectador. Tal aproximação entre ficção e realidade já foi percebida pelo historiador Romulo Gomes ao estudar aspectos homoeróticos da produtora em questão.

Segundo Romulo Gomes, o tino empresarial de David Cardoso fez com que não se distinguisse muito bem onde acabavam os personagens e onde começava o próprio Cardoso⁴⁷⁵ – argumento este tecido para relacionar cenas em que personagem interpretado pelo ator, no filme *Corpo Devasso*, se relaciona com outro homem, aspecto analisado de forma concomitante

⁴⁷⁵ GOMES, 2023.

com experiências homoeróticas relatadas na autobiografia de David Cardoso. Contudo, essa mescla do real e fictício vai além desses aspectos ressaltados pelo historiador.

Ao constituir-se como galã de filmes e novelas, David Cardoso utilizava recursos multimídias para divulgar sua própria vida e, em consequência, reforçar aspectos publicitários de seus personagens. Essa tática pode ser percebida em fontes hemerográficas das décadas de 1970 e 1980, em que o artista divulgava suas passagens pelas cidades, seus filmes e os supostos relacionamentos com atrizes. Em sua passagem por Pernambuco em 1975, David Cardoso afirma a intenção de gravar filmes protagonizados por ele no Estado, entre eles a obra *19 Mulheres e um Homem* – na ocasião, afirmava que seria filmado na ilha de Itamaracá⁴⁷⁶, Pernambuco, mas foi filmada no Estado do Mato Grosso. Na divulgação do filme, a afirmativa “a ideia não é original, mas a fita tem tudo para agradar os aficionados desse gênero. Cenas de violência, sadismo, ninfomaníacas, estupro e um desfecho tradicional do bem triunfando...”⁴⁷⁷. Dessa forma, se percebe que a violência sexual às mulheres é tida como um dos atrativos em tais obras de ficção.

Nesse ponto, é possível constatar como publicações na imprensa retratavam tentativas de estabelecimento de relações com autoridades públicas que poderiam viabilizar a gravação de obras *dacarianas* naquelas cidades ou Estados. Durante sua passagem em Pernambuco, um jornal local noticiou que David Cardoso buscava contato com autoridades em busca de incentivos para a indústria cinematográfica pernambucana.⁴⁷⁸ Uma das cartas, enviadas ao presidente da Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur), o cineasta afirmava o desejo de filmar uma de suas produções no Recife.⁴⁷⁹ Assim, a Dacar Produções articulava relações com iniciativas públicas e privadas, com o objetivo de viabilizar a produção de seus filmes. Além disso, também publicizava, nos jornais locais, a participação de atrizes daquela região, como forma de atrair a atenção do público consumidor.

Esse esforço de construção de alianças institucionais e de promoção da imagem do cineasta não se restringiu à esfera jornalística, mas também se manifestava no interior das narrativas fílmicas. A aproximação entre ficção e realidade na imagem de David Cardoso também era constante objeto de críticas por parte dos técnicos de censura responsáveis pela análise dos filmes da Dacar Produções. No ano de 1982, um técnico não identificado

⁴⁷⁶ DAVID Cardoso PODERÁ... *Diário de Pernambuco*. 24 out. 1975, p. 11.

⁴⁷⁷ Revista *Cinema em Close-UP*, nº 15, 1977, p. 21.

⁴⁷⁸ ATOR lança filme no Recife. *Diário de Pernambuco*. 9 jun. 1975, p. 3.

⁴⁷⁹ RECIFE poderá ser cenário... *Diário de Pernambuco*. 11 out. 1975, p. 8. Segundo Caderno.

nominalmente, mas com matrícula de número 2.405.306, afirmou que o episódio intitulado “A Guerra de Malvina” foi incluído no filme *A Noite das Taras n° 2* “unicamente para mostrar o corpo do ator David Cardoso e o seu fascínio sobre o público feminino. Por isso, o assalto é uma farsa mal arquitetada e as cenas de sexo são constantes”.⁴⁸⁰

Dessa forma, a obra teria conteúdo e “qualidade artística”, termos utilizados pelo censor, desqualificados. Contudo, o aspecto erótico e o retorno financeiro dos filmes eram considerados garantidos, a partir da exploração de nudez masculina e feminina. Apesar da fluidez no que concerne à denominação do gênero pornochanchada, que poderia classificar ou não as obras de acordo com quem analisava, os filmes de temática sexual eram facilmente identificados pelo público consumidor.

A imagem de David Cardoso e, consequentemente, da Dacar Produções já fazia parte do imaginário popular, especialmente durante a década de 1980. O ator, produtor e diretor de pornochanchadas da segunda metade da década de 1970 atua, posteriormente, em novelas e se candidata a deputado estadual pelo Mato Grosso. Dessa forma, percebe-se que as múltiplas atividades e relações interpessoais do artista o configuram como sujeito que consolidou sua imagem pública no mesmo período que se consolidava o gênero da pornochanchada. Assim, Cardoso lidava com orçamentos milionários na produção de seus filmes e utilizava sua força midiática para centralizar em torno de si as discussões sobre o cinema erótico, com o objetivo de se constituir como “rei” das pornochanchadas.

Ou seja, nas relações de poder que envolviam produção e censura, nem sempre estava ocupava a posição de vítima ou de perseguido. Suas relações com os censores são evidenciadas na autobiografia do cineasta:

O censor, de óculos, todo empertigado, com o certificado de censura nas mãos, informava que estava lavrando um auto de infração e iria retirar o filme de cartaz [do Cine Marabá] por não obedecer aos cortes ordenados pela censura de Brasília. Argumentei que aquilo não era possível, que havia obedecido aos cortes. Disse que, se fosse verdade, tomaria as providências; havia algo de errado. Na realidade, nesse cinema lançador eu havia propositadamente deixado a cópia integral [...]. Convidei-o a seguir até o cinema Olido e assistir

⁴⁸⁰ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer n° 4666/82 sobre o filme A Noite das Taras n° 2*. Brasília, 11 out. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 92.

à projeção. Meio a contragosto, foi e assistiu à cópia [...] Cortes corretíssimos.⁴⁸¹

Situações como as relatadas por David Cardoso em sua autobiografia contribuíram para o surgimento e a circulação de diferentes versões de um mesmo filme, o que despertava reclamações por parte do público consumidor. Alguns espectadores comentavam as cenas exibidas, e percebiam divergências. Além disso, as pessoas que assistiam as pornochanchadas pela segunda vez também relatavam os incômodos ao assistir versões dos filmes após a verificação da censura.

A partir do parecer relativo ao filme *Porno*⁴⁸² (1980), também da Dacar Produções, o técnico de censura Luiz Pedro de Souza atenta para uma das cenas presentes no *avant trailer*, que não está incluída na versão estendida da película.⁴⁸³ Prática comum no contexto censório, a circulação das fitas em diferentes versões indica táticas utilizadas pelos produtores com o objetivo de contornar o crivo da censura. Sobre tal temática, o cineasta David Cardoso afirmou que:

Na *Ilha do Desejo* [filme] eu tive que tirar essa cena do negro, rapaz boa pinta, nunca mais o vi... ele açoitava a Helena Ramos, amarrada num poste. Essa sequência todinha tive que tirar, só que depois dessa sequência de 15 dias [com] o filme sendo exibido, uma semana, eu voltei essa cena todinha no filme e continuou passando. Está entendendo como era? Você tirava, o censor falava “David Cardoso, onde é que tá passando seu filme? No Marabá? [...] eu vou amanhã” eu falei “posso acompanhá-lo?” [...] e eu já ligava para o gerente e mandava pegar a segunda cópia, que tinha todos os cortes, e colocava. Ele assistia e dizia “[...] você seguiu todos os cortes da censura, está tudo aqui. Ele saía, voltava a cópia original. É uma coisa absurda, mas isso é uma história que ninguém pode dizer que eu inventei, porque aconteceu comigo. E talvez tenha acontecido com outros cineastas, não sei [...] eu ficava amigo do chefe da censura, o chefe da censura me chamava lá. “David Cardoso, tira só aquela foto, só aquela foto, pelo menos. Coloca ela dentro do cinema, aquela foto e põe outra para fora”.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ CARDOSO, David, 2006, p. 268.

⁴⁸² O filme foi liberado sem cortes, apesar da descrição detalhada de cenas eróticas, que envolvem sodomia, cunilíngua, exposição frontal dos órgãos sexuais masculino e feminino e uso de gafanhoto para a obtenção de orgasmo feminino. O trailer, contudo, foi interditado por conter as principais cenas eróticas – e uma das cenas que não está no filme – e enviado ao Conselho Superior de Censura.

⁴⁸³ SOUSA, Luiz Pedro. *Parecer nº 5993/80 sobre o filme Pornô*. Brasília, 30 dez. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 577.

⁴⁸⁴ CARDOSO, 2023.

A fala do cineasta aborda o filme *Ilha do Desejo*, mas é possível que também represente o que aconteceu no caso de *As Seis Mulheres de Adão*. Enquanto os censores não presenciassem os filmes exibidos sem cortes, a Dacar Produções os exibia. Em caso de descoberta do esquema e emissão dos autos de infração, com denúncias por parte dos censores, as obras seriam apreendidas, possivelmente por alguns meses, mas poderiam ser posteriormente liberadas, após recurso e efetivação dos cortes, sendo estes simulados ou não.

Outro aspecto ressaltado por David Cardoso é a relação de amizade que poderia ser estabelecida entre cineastas e chefes da censura, o que contribuía com informações privilegiadas sobre a época que os técnicos estariam fiscalizando determinados filmes, bem como flexibilização da prática censória. Em entrevista, o cineasta se coloca em uma posição de poder, como se o chefe de censura estivesse solicitando concessões: “tira só aquela foto”, “aquela foto, pelo menos”. Além disso, há relatos sobre barganhas, conforme solicitavam quais fotos ficariam dentro e fora do cinema.

Além da adoção de soluções técnicas e artísticas pautadas pela autocensura ou pela promoção de profissionais da Boca do Lixo, também havia táticas que envolviam o processo de circulação e consumo dos filmes erótico-pornográficos. Entre os produtores, uma das táticas recorrentes para a circulação de conteúdos proibidos pela DCDP era enxertar cenas proibidas, após a avaliação censória e liberação do certificado de censura. Ao submeter os filmes ao processo de avaliação e liberação, os cineastas/produtores não inseriam as cenas mais polêmicas, notadamente de cunho sexual ou violento, para que as obras fossem liberadas de forma mais rápida. Posteriormente, durante o processo de distribuição e exibição, novas encenações eram inseridas – sobretudo cenas de sexo, explícitas ou não, e tramas com violência, tidas como elementos fundamentais para sucesso dos filmes no período. Neste processo, as redes exibidoras tinham participação ativa, tendo em vista que o conteúdo erótico-pornográfico e/ou de caráter violento eram demandas dos consumidores e poderiam resultar em retorno financeiro.

A obra *As Pipas* (1981) – também chamada de *O Sexo e as Pipas* ou *Sexo de Primeiro Grau (As Pipas)* –, dirigida por José Vedovato, foi denunciada à DCDP por iniciar com exibição do certificado de censura autorizando a liberação do filme, mesmo com cenas de sexo

explícito.⁴⁸⁵ Para o autor da denúncia, a situação comprometeria a posição de Solange Hernandez enquanto diretora de órgão censório, que deveria prezar pela não liberação da obra, mesmo em um contexto de ampla circulação de filmes com pornografia explícita no mercado brasileiro. Trata-se de obra que foi vendida ao diretor Raffale Rossi – mesmo cineasta envolvido em *Coisas Eróticas* –, que incorporou cenas de sexo explícito filmadas na represa de Guarapiranga⁴⁸⁶.

O remetente da carta verificou que algumas das atrizes presentes no filme, como Jussara Calmon – retratada no texto como “manjadíssima”, em referência à frequência com que aparecia em filmes erótico-pornográficos – não estavam listados nos créditos da obra. Da mesma forma que a intenção do autor era combater o sexo explícito no cinema brasileiro, ele também demonstrava o espaço que tais obras ocupavam entre os conteúdos consumidos ou popularizados no período, a ponto de identificar atrizes pela fisionomia, e conhecer a frequência de seus trabalhos em outras produções, mesmo quando elas não eram nomeadas na obra denunciada.

Durante o processo censório de filmes, os *trailers* recebiam a mesma classificação indicativa que suas respectivas obras de longa metragem, como forma de indicar quais conteúdos seriam exibidos. Na teoria, os *trailers* de produções para maiores de 18 anos só deveriam ser divulgados em outras sessões para maiores de 18 anos, o que reduzia consideravelmente o alcance da divulgação ao público. Contudo, cenas sexuais e violentas eram exibidas em *trailers* de sessões voltadas para todos os públicos, como forma de atrair mais espectadores, o que despertava denúncias aos órgãos de fiscalização censória.⁴⁸⁷

Com o objetivo de obter maior alcance publicitário a partir dos *trailers*, distribuidoras do Rio de Janeiro e São Paulo encaminharam reivindicações aos órgãos censórios, com o

⁴⁸⁵ SILVA, Napoleão Bonaparte. *Denúncia encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0238/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0238_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁸⁶ AS *Pipas*. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025149&format=detailed.pft#1>>. Acesso em ago. 2025.

⁴⁸⁷ QUINTILIANO JÚNIOR, Walter. *Abaixo-assinado encaminhado ao diretor do Departamento de Polícia Federal*. Juiz de Fora, 8 mar. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0066/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0066_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

objetivo de não os exibir apenas em sessões voltadas para maiores de 18 anos. Argumentavam que apesar das fitas de divulgação dos filmes receberem a mesma classificação indicativa da obra principal, nem sempre os *trailers* continham cenas que justificariam esse critério⁴⁸⁸, podendo ser liberadas para maiores públicos, inclusive em sessões livres para todas as idades. Dessa forma, solicitavam que os *trailers* fossem censurados com base apenas nas cenas que exibiam, independentemente do filme que representavam⁴⁸⁹, para que os adultos frequentadores de sessões livres pudessem tomar conhecimento de novos filmes para maiores de 18 anos.

Apesar das normativas em relação à censura dos trailers, como tática para potencializar o alcance das obras, alguns realizadores inseriam as principais cenas dos filmes, com conteúdo sexual ou não, o que comumente gerava revolta entre grupos contrários às produções erótico-pornográficas. Entre as denúncias ao DCDP, reclamavam que alguns cineastas tinham o costume de preparar duas versões de *trailers*, uma para submissão aos organismos censórios e outra para exibição ao grande público.⁴⁹⁰ Um exemplo de filme denunciado foi o *Carnaval das Taras* (1983), dirigido por Roberto Machado, cineasta vinculado ao Beco do Cinema, ou Beco da Cinelândia, acusado de preparar duas versões de *trailers*: uma versão para a censura, com cenas de sexo tidas como “comuns”, e outra versão para os cinemas, com cenas de sexo explícito.⁴⁹¹ Assim, as dinâmicas de submissão das obras e seus materiais publicitários aos organismos de censura resultaram em diferentes versões de filmes e *trailers*, que podem ser estudadas para a compreensão das políticas de tratamento do audiovisual.

Outra barreira enfrentada para a divulgação dos *trailers* de filmes proibidos para menores de 18 anos era a veiculação destas mídias à televisão, que recebia instruções para não

⁴⁸⁸ CERÁVOLO, Domingos. *Recurso do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 16 nov. 1971. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0022/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0022_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁸⁹ SALEM, Albert. *Requerimento do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro à diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0217/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0217_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁹⁰ SILVA, Napoleão Bonaparte. *Denúncia encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0238/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0238_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

as exibir se não fossem produções estáticas, ou seja, imagens sem movimento. Por conta disso, a empresa Eletro Filmes enviou carta à DCDP para argumentar que na televisão já exibiam propagandas de cunho sexual a respeito de produtos como sabonetes, toalhas e calças, e pedir que os filmes recebessem tratamento parecido.⁴⁹²

Dessa forma, cineastas e produtores percebiam o impacto do sistema televisivo nos meios de consumo em massa, e reivindicavam maior possibilidade de divulgação de suas obras filmicas, por meio dos *trailers* ou até mesmo exibição dos filmes completos. Argumentavam que para adentrar as salas de exibição cinematográfica, as pessoas precisariam comprovar a idade mínima solicitada de acordo com cada filme, enquanto na televisão este controle era variável. Contudo, cabe ressaltar que a fiscalização etária variava de acordo com o estabelecimento e localidade.

Essa variação no controle não se restringia às práticas dos exibidores, mas articulava-se às próprias condições materiais de circulação dos filmes. Por limitações tecnológicas do período, as fitas de filmes costumavam ser lançadas primeiro no eixo Rio-São Paulo e, posteriormente, eram distribuídas por outras regiões do país, em quantidades reduzidas. Assim, era comum que uma mesma cópia fosse reproduzida em diferentes cinemas, o que corroborava para atraso de lançamento nas cidades afastadas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse ponto, é importante ressaltar que, para que as exibições não fossem classificadas como clandestinas, não poderiam ser realizadas sem o Certificado de Censura Federal – norma que, conforme denúncias, nem sempre era cumprida.

Empresas exibidoras elaboraram formas de burlar a fiscalização e crivo censório federal, em esquemas de compartilhamento das fitas e Certificados de Censura Federal entre cinemas parceiros. O *Cinema Sagitário*, estabelecimento cinematográfico localizado em Neópolis (SE), havia recebido fita acompanhada do Certificado de Censura Federal, distribuídos pela Condor Filmes, e compartilhou com o *Cine Alvorada*, situado na cidade de Santana de Ipanema (AL)⁴⁹³,

⁴⁹² ALMEIDA, Fernando. *Recurso da Eletro Filmes Ltda. à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 13 ago. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0193/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0193_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁹³ SALES, C. B. *Denúncia de exibições clandestinas*. Recife, 9 fev. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0115/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0115_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

a caracterizar exibição clandestina. Segundo denúncias da Condor Filmes e da *United Artists of Brazil*, ambos os estabelecimentos eram reincidentes nesta prática.

A existência e a divulgação do Certificado de Censura Federal eram fiscalizadas e cobradas por parcelas populacionais, que exigiam sua divulgação ao início das sessões de cinema. Em meados da década de 1970, um civil de Juiz de Fora (MG) escreveu para a Polícia Federal a afirmar que era “um abuso, um crime e uma afronta aos órgãos federais”⁴⁹⁴ o fato de os filmes já iniciarem sem exibição do certificado, o que corrobora para a ideia do desejo de censura por parte da sociedade civil, que ia além dos órgãos vinculados à censura estatal.

Na mesma carta, o autor também reclama dos jornais externos a cidades como Belo Horizonte, Rio e São Paulo, que não divulgavam a classificação censório-etária dos filmes exibidos, sendo possível verificar apenas ao ir para o cinema. Assim, o autor afirmava que a flexibilidade de entrada do público consumidor, independentemente da idade, era facilitada pelos exibidores locais. Com base nessas informações, constata-se a existência de táticas que escapavam às ações fiscalizatórias do poder público, sobretudo quanto às determinações etárias do público e à exibição dos certificados de censura.

Essas dinâmicas locais de flexibilização do controle censório devem ser compreendidas em um contexto mais amplo de transformações sociais que envolvem, também, outros meios de comunicação. Durante as décadas de 1960 e 1970, a sociedade brasileira passou por mudanças como o crescimento da classe média e concentração da população nos grandes centros urbanos, o que corroborou para maior número de espectadores, tanto para o cinema quanto para a televisão.⁴⁹⁵ O número de aparelhos televisores cresceu – em 1960, 9,5% das residências tinham aparelho de tv, e em 1970 esse número cresceu para 40% dos domicílios, principalmente por conta de compras pelo crediário⁴⁹⁶ – e as transmissões televisivas foram vistas pelo poder público como instrumento que serviria estrategicamente à política governamental de desenvolvimento e integração nacional, mas que também representava perigos à moralidade e comportamento da população.

⁴⁹⁴ QUINTILIANO JÚNIOR, Walter. *Abaixo-assinado encaminhado ao diretor do Departamento de Polícia Federal*. Juiz de Fora, 8 mar. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0066/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0066_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

⁴⁹⁵ MALVERDES, 2008.

⁴⁹⁶ MALVERDES, 2008.

A televisão se constituiu enquanto veículo de comunicação de massa, enquanto o cinema presenciou queda no público consumidor entre as décadas de 1970 e 1980. Se antes a preocupação estava focada principalmente nas pornochanchadas e nos comportamentos tidos como maléficos para a sociedade, com a expansão do sistema televisivo os grupos mais conservadores redirecionaram a atenção para a programação de tv: novelas, programas de auditórios, telejornais, entre outras programações. Dessa forma, a televisão foi vista como instrumento mais perigoso à moralidade, por adentrar os lares brasileiros, em dinâmicas onde supostamente seria mais difícil aos pais controlar os conteúdos que eram consumidos por seus filhos.

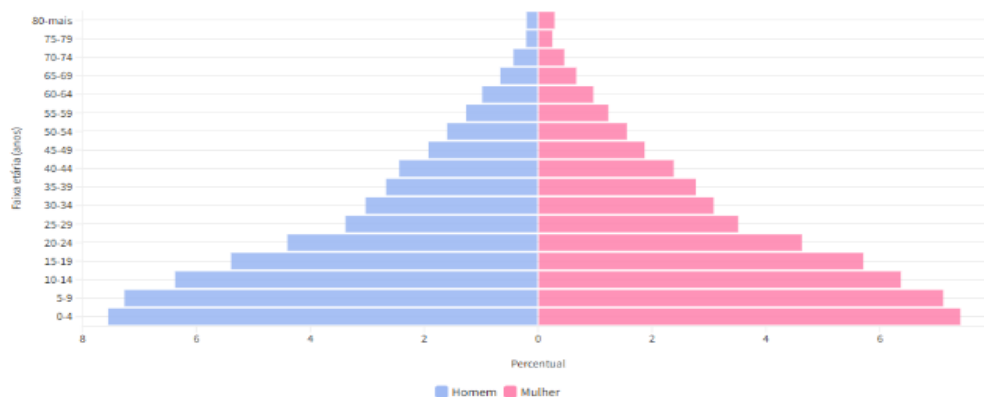
Em diferentes formatos de obras audiovisuais, as empresas exibidoras cinematográficas requeriam tratamento similar ao que ocorria nos sistemas televisivos, como tática para que fosse possível flexibilizar o acesso do público, de forma independente da idade. Este argumento é reforçado no decorrer da correspondência enviada ao ministro, em que solicitam reexame dos limites de idade para os filmes denominados impróprios. Desta forma, defendem que “os menores que ingressam no 2º grau, aos dezesesseis anos, já se familiarizam com todos os problemas de genética e de biologia [...]. Todos [...] nessa idade, já se libertaram de determinados tabus [...]”⁴⁹⁷.

Dessa forma, buscam problematizar as noções de adolescência do período, para argumentar que os jovens já tinham discussões de temática sexual na escola, e mesmo os que após o Ensino Fundamental começavam a trabalhar, sem ingressar no 2º Grau, compartilhavam os ambientes de ofício com os adultos, em dinâmicas de vivência e aprendizado parecidas. Se principalmente a partir do século XIX a sociedade ocidental procurou separar espaços de sociabilidade para crianças e adolescentes⁴⁹⁸ – processo esse intensificado no século XX –, as empresas exibidoras cinematográficas questionavam se estes adolescentes realmente estavam em instâncias sociais a parte, para que o público do cinema pudesse ser ampliado. Como argumento para flexibilização etária dos filmes, também utilizavam dados quantitativos:

⁴⁹⁷ DARZE, Roberto. *Requerimento da Federação Nacional dos Exibidores Cinematográficos ao Ministro da Justiça*. Rio de Janeiro, 8 mai. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0186/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0186_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁴⁹⁸ ARIËS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Figura 27: Pirâmide etária do Brasil durante a década de 1970



Disponível em: Censo Demográfico 1970-2010 do IBGE.⁴⁹⁹

Durante a década de 1970, a maior parte da população brasileira possuía menos de 18 anos, o que limitava o alcance dos filmes nacionais, caso os critérios de censura continuassem os mesmos. Com base nessas informações, o Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo reivindicava que a censura cortasse trechos das obras quando um filme contivesse cenas eróticas ou de violência que ultrapassassem os limites do aceitável, em lugar de elevar o nível etário de censura⁵⁰⁰ – excluía grandes parcelas populacionais do possível público consumidor dos filmes.

Quanto à ação censória voltada aos meios televisivos, é possível constar que os técnicos de censura interferiam não apenas solicitando cortes na programação, mas mudanças nos enredos de personagens de telenovelas. Na novela *Pai Herói*, o personagem Romão era um padre que havia se apaixonado em segredo por uma mulher, e planejava largar a batina para se casar com ela. Em ofício recebido pela DCDP, os técnicos de censura solicitavam “um desfecho

⁴⁹⁹ CENSO Demográfico 1970-2010: resultados da amostra: características gerais da população: população residente, por sexo, situação e grupos de idade. CENSO Demográfico 2022: população residente, por sexo, idade e forma de declaração da idade. In: IBGE. Sidra: sistema IBGE de recuperação automática. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://atlascolar.ibge.gov.br/brasil/3051-caracteristicas-demograficas/idade/21898-piramide-etaria-1970-2022.html>>. Acesso em fev. 2025.

⁵⁰⁰ CERÁVOLO, Domingos. *Recurso do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 16 nov. 1971. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0022/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0022_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

mais digno e menos conflitante [...] para o personagem Romão”.⁵⁰¹ Deste modo, a Rede Globo responde que o padre Romão realmente se apaixona por Aline, mas “sua vocação religiosa é muito forte e ele, ao final, vai superar o conflito com a coragem e dignidade daqueles que [...] escolheram o caminho de Deus”.⁵⁰²

Assim como no cinema, a televisão testava os limites da censura e da moralidade a partir das telenovelas, com enredos que estivessem de acordo com embates, preceitos e padrões comportamentais do período. Por mais que o enredo de Romão tenha despertado incômodos em parcelas populacionais, a história de amor com Aline fez com que jornais e público consumidor especulassem um final diferente, em que o padre abandonaria sua vocação religiosa para se casar com a personagem, a resultar em pressões à Rede Globo por parte dos órgãos censórios. Em resposta, a empresa afirmava que por seu sucesso e importância, a Globo possuía inúmeros inimigos dispostos constantemente a intrigá-la com os órgãos do Governo.⁵⁰³ Romão não abandona a religião para se relacionar com Aline, mas a recepção do público demonstra a liberalização de comportamentos.

A demora para emissão dos certificados de censura também prejudicava os cineastas, que muitas vezes produziam seus filmes com recursos precários e precisavam passar meses – talvez anos, dependendo do conteúdo dos filmes e dinâmicas técnico-censórias em vigor na DCDP – a acompanhar o processo de liberação das suas obras. Nestas situações, as produções da Boca do Lixo eram prejudicadas, tendo em vista que o retorno financeiro de determinado filme era, muitas vezes, imediatamente aplicado na gravação de outras obras. Dessa forma, grupos cinematográficos também escreveram cartas e telegramas à DCDP, para solicitar que suas produções fossem analisadas de forma mais rápida, para que pudessem comercializar seus produtos.

Além dos requerimentos que demonstram a tentativa de maior flexibilidade, a partir de recursos com a DCDP, algumas editoras desenvolviam táticas como forma de burlar o crivo censório. Os livros e revistas poderiam ser comercializados por reembolso postal, prática em que o público consumidor destacava cupons de obras impressas, preenchia com os seus dados,

⁵⁰¹ LOPES, Mauro. *Informes à DCDP sobre a novela Pai Herói*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0166/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0166_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*.

realizava o pagamento e as recebia em seu respectivo domicílio. Em muitos casos, na ocasião de censura destas publicações, algumas já haviam sido amplamente divulgadas em livros, revistas e folhetos, o que impossibilitava o recolhimento do material promocional por parte da editora.⁵⁰⁴

Dessa forma, a fiscalização de livros e revistas comercializados por reembolso postal era dificultado, tendo em vista que já haviam sido divulgados. Quando questionada sobre tal divulgação, a Global Editora e Distribuidora argumentou que é materialmente impossível recolher os folhetos que contenham propaganda de obras apreendidas, restando a solução de não atender pedidos relativos a tais publicações e encaminhá-las ao departamento de Censura Federal, após proibição.⁵⁰⁵ Contudo, obras apreendidas como *Orgia na TV*, *Sexo em Conflito*, *Laura e o Banho Mixto* e *As Novas Aventuras das Massagistas* foram comercializadas e podem ser encontradas em sebos virtuais, com referência aos anos de lançamento em que foram censurados, como o site Estante Virtual e Mercado Livre – o que corrobora para a ideia de que estes livros já eram comercializados na época de suas proibições.

As redes de televisão passavam por processos censórios de caráter diferenciado, tendo em vista que esses conglomerados de comunicação reuniam maiores recursos financeiros e, conseqüentemente, poder de contestação da Censura Federal. Assim, a Rede Globo de Televisão instituiu funcionários em Brasília que seriam responsáveis pela censura das novelas, conforme orientações da Censura Federal. Além disso, a empresa também contratou ex-censores para atuarem na empresa, o que contribuía para o conhecimento e contorno das dinâmicas censórias. No começo da década de 1970, Wilson Aguiar era um censor aposentado que atuava como diretor geral da Rede Globo, e redigia carta ao SCDP para denunciar conflitos de interesse com o técnico de censura Manuel de Souza Leão.

Segundo a denúncia, antes de trabalhar para a Rede Globo Wilson Aguiar havia assumido a chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas, enquanto Manuel de Souza

⁵⁰⁴ VENÂNCIO, J. Carlos. *Recurso da Global Editora e Distribuidora à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. São Paulo, 5 fev. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0149/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0149_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

⁵⁰⁵ VENÂNCIO, J. Carlos. *Recurso da Global Editora e Distribuidora à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. São Paulo, 5 fev. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0149/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0149_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

Leão era chefe da Seção de Censura. Por questões intelectuais e psicológicas, Wilson Aguiar solicitou que Manuel de Souza Leão fosse exonerado do cargo, o que acarretou supostas tentativas de vingança. Assim, anos depois dos conflitos, Manuel Leão estava atuando como técnico de censura e utilizava seu cargo para elevar a impropriedade das novelas da Rede Globo – comportamento analisado como vingativo, por parte de Wilson Aguiar.⁵⁰⁶

Dessa forma, Wilson Aguiar solicita que o técnico Manuel de Souza Leão não fosse mais responsável por avaliar as produções da Rede Globo, por conta da suposta imparcialidade e rivalidade com o denunciante. Assim, a denúncia demonstra uma tática para contorno do crivo censório: o representante da empresa censurada informa a boa relação com a Censura Federal, bem como esforços para que os cortes fossem rapidamente efetuados, para posteriormente contestar decisões dos técnicos. Além disso, há a tentativa de desacreditar as decisões, vistas como imparciais, enquanto todos os outros técnicos haviam sido mais flexíveis.

Segundo Carlos Fico, a havia uma constante negociação entre a direção da emissora e a DCDP, já que mesmo quando punida, a Globo mantinha uma postura cordial e de colaboração, para posteriormente solicitar maior liberdade da censura.⁵⁰⁷ O fato de contratarem ex-funcionários da censura também representava um desejo de atuar ao lado de indivíduos que já conhecessem o processo censório, com maior facilidade para evitar atritos com a censura e até mesmo para contorná-la, caso necessário. Tais dinâmicas demonstram a complexidade do fazer censório, bem como a dinamização e poder de grandes empresas frente aos cortes e proibições. Em outra ocasião, a Rede Globo escreveu:

Problemas criados pela Censura, alterando sem explicações razoáveis critérios já estabelecidos, apreendendo programas já liberados, vedando o acesso do público jovem à informação, descobrindo intenções inexistentes e perigosas em textos ou marcações, agindo, enfim, como se a televisão brasileira fosse dirigida e programada por irresponsáveis, compelindo as emissoras ao baixo nível, devido à quantidade crescente de limitações.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ AGUIAR, Wilson. *Recurso encaminhado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 2 jun. 1971. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0011/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0011_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁵⁰⁷ FICO, Carlos. “*Prezada Censura*”: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, 2002, p. 251-286.

⁵⁰⁸ SOBRINHO, José Bonifácio. *Recurso encaminhado a Rogério Nunes*. Rio de Janeiro, 28 mai. 1974. Datilografado. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

Trata-se de texto redigido por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) em resposta ao conflito entre a equipe do programa jornalístico Fantástico e a censora Marina Brum. Novamente, a postura da Rede Globo foi de cordialidade, ao informar que os diretores do Fantástico são “profissionais do mais alto gabarito, pessoas educadas e incapazes de uma descortesia”, especialmente com a técnica de censura Marina Brum. José Bonifácio argumenta que a desatenção com a censora poderia ter ocorrido por conta do ritmo de edição do programa, o que impossibilitaria o acompanhamento da programação por uma única pessoa. Dessa forma, sugere que dois técnicos de censura acompanhem o conteúdo do Fantástico.

A ambiguidade da relação entre Rede Globo e censura novamente é demonstrada, conforme os representantes da televisão apresentam cordialidade e até sugerem comportamentos em relação às dinâmicas censórias, da mesma forma que criticam seus censores e a necessidade de fiscalização. Por meio da carta, José Bonifácio Sobrinho questiona a arbitrariedade do crivo censório em relação aos conteúdos jornalísticos, com informações que poderiam ser consideradas perigosas. A Doutrina de Segurança Nacional fez com que os indivíduos atuantes no poder público e grandes parcelas populacionais fiscalizassem a circulação de informações, em dinâmicas de hipervigilância, com o objetivo de proteção contra a suposta ameaça comunista – e outros comportamentos desviantes, sob o cunho moralizante. Dessa forma, funcionários de redes televisivas denunciavam a fiscalização e controle de “intenções inexistentes” nos jornais.

Outra tática da Rede Globo era solicitar revisão de pareceres censórios conforme ocorriam mudanças comportamentais e/ou legislativas. A novela que seria intitulada *Despedida de Casado* (1976), escrita por Walter Durst e dirigida por Walter Avancini, foi cancelada pela Censura Federal por focar em um psicanalista especializado em terapia de casais. Na ocasião de legalização do divórcio no Brasil, em 1977, José Bonifácio Sobrinho submete recurso à DCDP, a afirmar que várias das situações existentes na novela se esvaziaram ou modificaram com a instituição do divórcio no Brasil.⁵⁰⁹

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0042/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0042_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁵⁰⁹ SOBRINHO, José Bonifácio. *Recurso enviado à direção da Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1978. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0108/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0108_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

Rogério Nunes, então diretor da DCDP, responde o recurso a afirmar que a novela deixou de ser liberada por explorar de forma parcial apenas os pontos negativos da união matrimonial, em que o casamento é visto como uma instituição falha e ultrapassada.⁵¹⁰ Para o diretor, o divórcio – que havia sido regulamentado pela lei nº 6.515 de 1977 – não havia sido instituído para dar guarita às dissoluções familiares, mas com a finalidade primeira de regularizar situações de casais impedidos de unirem-se pelo matrimônio. Trata-se de interpretação parcial e equivocada da lei, em que supostamente o divórcio havia sido instituído com o principal objetivo de oficializar novos arranjos matrimoniais, já estabelecidos⁵¹¹, apesar de tal lei não abordar tais questões.

A resposta de Rogério Nunes pode ser analisada como em desacordo com as mudanças socioculturais em vigor no período. Se o Brasil estava vivenciando uma Revolução Sexual percebida por meio das roupas, diversões, papéis sociais masculinos e femininos, ocupação de espaços e dinâmicas de relacionamentos – em que o casamento não era mais visto, do ponto de vista legal, como instituição indissolúvel –, a postura do diretor da DCDP objetivava a manutenção da instituição matrimonial e dos comportamentos estabelecidos em períodos anteriores à Revolução Sexual. Sua resposta buscava não apenas a proibição da novela *Despedida de Casado*, mas o controle de liberdades e comportamentos dos homens e mulheres.

Outro caso de emissora de televisão que teve problemas com a Censura foi a Rede Tupi de Televisão, por conta da exibição de novelas sem os cortes estipulados pela DCDP. Moacyr Coelho enquanto Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal redigiu carta ao Ministro da Justiça a afirmar que apesar das inúmeras notificações e advertências, a emissora ainda deixava de observar os cortes impostos, chegando a exibir capítulo sem a sua liberação pelo órgão responsável.⁵¹² Tratava-se de um capítulo da novela *O Profeta*, que tinha no texto uma carta tida como de conteúdo político, que foi suprimida pela censura. Dessa forma, a TV Tupi poderia sofrer com multa ou suspensão, de uma hora a noventa dias. Contudo, Moacyr Coelho recorria ao Ministro da Justiça, por conta das grandes repercussões da punição.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *LEI nº 6.515 de 26 de dezembro de 1977*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6515.htm>. Acesso em mar. 2025.

⁵¹² COELHO, Moacyr. *Denúncia de irregularidades na rede de televisão*. Brasília, 6 mar. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0127/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0127_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

Por fim, também no campo terminológico, travaram-se disputas relevantes, sobretudo no que diz respeito aos filmes no cinema e na televisão. No cinema, utilizava-se a classificação “proibido” para menores de 18 anos e “proibido” para menores de 16 anos, entre outras faixas etárias, enquanto, na televisão, a terminologia autorizada pelo Conselho Superior de Censura era “não recomendável”, o que expressava maior liberdade de escolha ao público consumidor. À vista disso, a Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas redigiu carta ao Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel para solicitar que a expressão fosse substituída de “proibido” para “não recomendável”, em conformidade ao modo que funcionava no sistema televisivo.⁵¹³

As dinâmicas apresentadas no presente tópico contribuem para a compreensão de como realizadores culturais, sejam eles vinculados ao cinema, revistas, livros ou televisão, contribuíram para a elaboração de táticas que objetivavam contornar o crivo censório do período. Assim, é possível perceber que o poder não funciona de forma unilateral, sendo resultado de complexas relações entre os indivíduos envolvidos nas dinâmicas de censura.

Na Dacar Produções, as táticas de veiculação do conteúdo erótico-pornográfico envolvem ênfase às relações de amizade estabelecidas com técnicos de censura, hinos militares inseridos nos filmes, slogans (Brasil, ame-o ou deixe-o) e outras formas de propaganda favoráveis aos militares, como espécies de elogios. Em contrapartida, também é possível verificar críticas ou contestação de modelos políticos vigentes: referências à tortura, à inflação, presença de protagonistas comunistas, entre outros aspectos.

Além disso, é possível verificar desrespeito às ordens da DCDP, trechos de filmes que não eram submetidos para análise censória, entre outras táticas. Assim, é possível contestar a tese, estabelecida por parcelas da mídia das décadas de 1970 e 1980, de que a pornochanchada e os demais gêneros erótico-pornográficos eram obras meramente escapistas e politicamente inofensivas. Esses filmes operaram em um campo de tensões no qual moralidade, mercado e Estado disputavam em relação às produções veiculadas.

⁵¹³ DARZE, Roberto. *Requerimento da Federação Nacional dos Exibidores Cinematográficos ao Ministro da Justiça*. Rio de Janeiro, 8 mai. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0186/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0186_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

4.3 Táticas ambivalentes e as negociações da Dacar Produções no cinema

Ao longo do período estudado, os filmes da Dacar operaram em uma zona de negociação entre contestação e adesão aos discursos oficiais da Ditadura civil-militar brasileira. Para além das táticas em benefício da liberação dos filmes que já foram analisadas, a utilização de propagandas favoráveis aos grupos dominantes, especialmente às Forças Armadas, se constituiu como ferramenta eficaz para obtenção de recursos relativos à produção dos filmes, liberação e circulação comercial. Nessas obras, militares e policiais podiam ser representados como garantidores da ordem social e defensores da população contra elementos tidos como subversivos, em um contexto marcado pela Doutrina de Segurança Nacional.

Mesmo sendo alvo de vigilância e cortes por parte da Censura Federal, algumas obras vinculadas a David Cardoso e à Dacar Produções reproduziam discursos em consonância com as ideias de indivíduos em posição de poder e querer no período estudado. Personagens vinculados às forças de segurança frequentemente recebiam representações positivas, ou tinham slogans divulgados, enquanto indivíduos marcados por maior liberdade sexual, associados à subversão moral e política, poderiam ser correlacionados à criminalidade e à degeneração. Além das questões políticas e sexualmente moralizantes, também é possível perceber a reivindicação, por parte dos censores, de uma redenção moral ao final dos filmes: em caso de criminalidade, era necessário que os responsáveis pelos crimes se arrependessem, ou fossem acometidos por enredos negativos, ao fim da obra, como forma de “educar” o público consumidor. Assim, é possível constatar dinâmicas nas quais as obras se inseriam em um campo de tensões capaz de, simultaneamente, desafiar e reiterar valores dominantes.

Segundo Homi Bhabha, a tradição tem o poder de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”.⁵¹⁴ David Cardoso não possuía amplo poder político, mas ao se inspirar em comportamentos do passado e do presente em que vivia no período estudado, demonstrava posições contraditórias, que poderiam ser consensuais ou conflituosas. O discurso elogioso aos grupos dominantes poderia ser sua opinião, tática para angariar recursos destinados à realização de suas obras ou para conseguir a liberação censória.

⁵¹⁴ BHABHA, 1998, p. 20-21.

No presente tópico, analisa-se como as produções da Dacar operaram em um entrelugar político, negociando com o discurso oficial do regime ao mesmo tempo em que possibilitavam representações passíveis de leitura crítica, construídas a partir de posturas múltiplas que evidenciam a atuação de diferentes agentes envolvidos no processo criativo, como produtores, diretores e roteiristas. Com base na análise de filmes, jornais, processos censórios, relatórios da Comissão Nacional da Verdade e boletins da imprensa, sustenta-se que essas produções atuaram de forma ambivalente e cambiante diante das ideologias dominantes do período, articulando simultaneamente gestos de crítica e de adesão, ainda que o cinema erótico-pornográfico tenha sido frequentemente caracterizado por parte da crítica e da historiografia como alienante e desprovido de densidade política.

Dessa forma, analisa-se como as obras da Dacar Produções, em determinados momentos, foram marcadas por um movimento colaboracionista em relação às correntes ideológicas dominantes durante a ditadura civil-militar brasileira, sobretudo no que tange à representação de discursos ufanistas e à perseguição de indivíduos considerados subversivos, chegando a ser beneficiadas com o apoio estrutural das Forças Armadas nas gravações. Em outros momentos, contudo, tais produções apresentam características ambivalentes, ao tecerem críticas à tortura e a outras formas de repressão estatal, constituírem personagens comunistas como protagonistas e evidenciarem práticas sexuais que ultrapassavam os limites heterossexuais, monogâmicos e cisgênero estimulados pelo discurso moralizante do período.

As posturas ambivalentes da Dacar Produções são evidenciadas em filmes como *19 Mulheres e Um Homem*, *As 6 Mulheres de Adão*, *A Freira e a Tortura*, *E Agora, José? – Tortura do Sexo*, *Sacanagens do Viciado em C* e *Novas Sacanagens do Viciado em C*, estudados no presente tópico por contribuírem para a compreensão de como os filmes erótico-pornográficos também se relacionavam com dinâmicas políticas vividas no período estudado, e por demonstrarem disputas narrativas e negociações entre cineastas e aspectos político-ideológicos de grupos dirigentes do período.

Em entrevistas concedidas no século XXI, David Cardoso tece críticas à ditadura civil-militar, mas também afirma que naquele período as pessoas tinham maior facilidade para produzir e divulgar seus filmes, em referência às leis de obrigatoriedade da exibição de obras brasileiras nos cinemas. Também revela que, em alguns casos, teve que pedir ajuda de políticos para liberar trabalhos que estavam presos no crivo da censura. São posições conflitantes, mas

que corroboram para a compreensão das complexas tramas de poder que configuraram as pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos no período estudado.

A experiência de David Cardoso no cinema permitiu que o cineasta aperfeiçoasse o seu trabalho enquanto estava produzindo, fazendo escolhas impopulares entre estudiosos do campo cinematográfico. Em defesa do seu trabalho, o cineasta argumenta que os mesmos críticos que teciam comentários negativos a respeito de câmeras tremidas em seus filmes elogiavam cenas trêmulas nos filmes de Glauber Rocha, demonstrando um caráter aparentemente arbitrário na hierarquização de obras erótico-pornográficas e demais produções. Nesse sentido, David Cardoso não pode ser reduzido à condição de diretor tecnicamente precário ou meramente improvisador. Embora trabalhasse, por vezes, com orçamentos reduzidos e a partir de aprendizados inicialmente informais, sua prática evidencia a combinação de manipulação consciente da imagem, desenvolvida através de experiências com outros profissionais da Boca do Lixo, e exploração de situações reais, locações e improvisações decorrentes das condições socioeconômicas e dos imprevistos na realização dos filmes.

Alguns trechos dos filmes da Dacar Produções são analisados de forma aprofundada no presente tópico, sobretudo aqueles em que a articulação de aspectos sexuais e do contexto político vivido no período é evidenciada. Conforme os pesquisadores Jacques Aumont e Michel Marie, analisar uma obra cinematográfica ao menos superficialmente é atividade banal, que qualquer expectador pode fazer. O olhar se torna analítico quando alguns elementos são dissociados para o estado de imagens ou de determinado momento.⁵¹⁵ Dessa forma, elementos como imagens, diálogos e enredos dos filmes foram analisados e problematizados para a compreensão do contexto político vivido e de como as pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos evidenciam tensões e mudanças comportais no Brasil durante a Ditadura civil-militar – em uma dinâmica na qual para além dos conflitos geracionais, de classe, raça e gênero, também há conflitos relacionados à ideologia política vinculada à Doutrina de Segurança Nacional e às Forças Armadas.

Cabe reiterar que as pornochanchadas apresentam críticas ao pensamento conservador difundido entre diversas camadas populacionais do século XX, com atitudes de micropolítica, que são formas que a população reproduz ou não os modos de subjetividade dominante.⁵¹⁶ Ou

⁵¹⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 19.

⁵¹⁶ GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 132-133.

seja, ao exibir sexualidade, com uma das maiores bilheterias do Brasil, cineastas e público tinham a oportunidade de repudiar o conteúdo por motivos políticos, ou valorizar e perceber nos filmes novas possibilidades de comportamento.

As pornochanchadas eram consideradas por segmentos dos críticos como filmes sem grande reflexão crítica, que continham ameaça às famílias e à moralidade da época, mas que não poderiam problematizar ou influenciar comportamentos políticos. Por conta disso, surgiu o mito de que, entre os gêneros filmicos, era mais fácil produzir chanchadas eróticas durante a ditadura civil-militar, tendo em vista que, supostamente, os censores se importariam apenas com a nudez, e não se atentariam ao restante do conteúdo. Essa perspectiva reducionista é contestada na presente tese, a partir de análises de pareceres censórios que enfocavam em aspectos moralizantes e político-ideológicos.

Segundo a historiadora Meize Lucas, não é possível explicar as dinâmicas da Censura Federal exclusivamente através da atribuição de falta de atenção ou da análise de censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico.⁵¹⁷ Em contrapartida a tais ideias, a autora estuda como os pareceres censórios vinculados à DCDP e ao CSC passaram por um processo de especialização e aprofundamento que resultaram em maior qualidade textual, marcada por complexidade analítica, detalhes sobre filmografia de alguns diretores e adoção de vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas.⁵¹⁸ Além disso, se os cineastas desenvolviam táticas que visavam contestar ou burlar decisões provenientes de órgãos censórios, algumas dessas ações eram identificadas por técnicos de censura durante a análise das obras submetidas.

No contexto de sofisticação do aparato censório, também se complexificaram as táticas dos realizadores culturais que, entre outras medidas, incorporaram discursos ufanistas e alusões às Formas Armadas, elementos construídos de acordo com ideias da Doutrina de Segurança Nacional. Em *19 Mulheres e Um Homem*, esses discursos ufanistas são percebidos em uma cena na qual as estudantes universitárias estão dentro do ônibus, viajando para o pantanal, e cantam a música *Eu te amo meu Brasil*, de autoria de Dom & Ravel. Há ênfase nos trechos “Meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil. Eu te amo, meu Brasil, eu te amo. Ninguém segura a juventude do Brasil. [...] As praias do Brasil ensolaradas, o chão onde o país se elevou. A mão de Deus abençoou, em terras brasileiras vou cantar amor.”⁵¹⁹

⁵¹⁷ LUCAS, 2014.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ CARDOSO, David. *19 Mulheres e Um Homem*. [Filme]. Dacar Produções. (100 min.).

A dupla denominada Dom & Ravel ganhou projeção pelo apoio que prestou à manutenção e divulgação de ideias da ditadura civil-militar brasileira, com destaque para a música *Eu te amo, meu Brasil*, utilizada em propagandas favoráveis aos militares e em exercícios cívicos. O contexto ufanista presente na música intensificou-se a partir de 1970, quando o Brasil conquistou a copa do mundo e tal vitória é instrumentalizada pelas Forças Armadas em favor do projeto de governo que defendiam. Assim, apesar de combatidas por parcelas da sociedade, algumas obras erótico-pornográficas incorporaram esses discursos.

Segundo David Cardoso, o filme *19 Mulheres e Um Homem* foi gravado com a participação do Exército, das Polícias Civil e Militar, e com a utilização de quinze aviões⁵²⁰. Além disso, estariam envolvidos cem figurantes armados, que atacariam uma fazenda defendida por número equivalente de combatentes. A obra contava, ainda, com a participação da Marinha e das forças policiais da cidade de Corumbá, no Estado do Mato Grosso⁵²¹. Apesar de todos esses dados não serem facilmente verificados através do filme, é possível perceber o aprimoramento da estrutura produtiva da Dacar Produções, ao final da década de 1970. A partir da experiência como ator e produtor, David Cardoso instrumentalizou sua imagem pública como forma de angariar apoio de iniciativas públicas e privadas para a realização de suas obras. No filme, a participação de forças militares é identificada abaixo:

Figura 28: Cena do filme *19 Mulheres e Um Homem*



Fonte: reprodução.⁵²²

⁵²⁰ CARDOSO, 2006, p. 93.

⁵²¹ CARDOSO, 2006, p. 110.

⁵²² CARDOSO, David. *19 Mulheres e Um Homem*. [Filme]. Dacar Produções. Minutagem: 00:32:00.

Na cena acima, fugitivos da Casa de Detenção haviam sequestrado um ônibus com estudantes universitárias, mas são interceptados por personagens militares que utilizavam fardas, transporte e armas, aparatos que supostamente foram disponibilizados pelas Forças Armadas. Assim, percebe-se que, se em outros momentos o cinema erótico-pornográfico havia sido combatido por instâncias do poder público vinculadas à Censura Federal, ao final da década de 1970 havia a participação de diferentes segmentos e aparatos militares na elaboração de filmes desse gênero. Na sinopse submetida à DCDP, evidenciava-se os aspectos de exploração da sexualidade e da violência em trechos como: “a violência e a brutalidade sexual daqueles homens animais que têm a sua mercê dezenove lindas jovens” e “algumas são sacrificadas ou pelo desespero de fugir ou pela assassina tara sexual daqueles homens”⁵²³.

Esses elementos, conforme percebido no processo censório de outros filmes e em outros períodos, eram suficientes para o veto parcial das obras pela DCDP. Contudo, no caso de *19 Mulheres e Um Homem*, três técnicos de censura emitiram pareceres que liberavam a produção, sem cortes, para o público adulto, concedendo também as chancelas de Boa Qualidade e Livre Exportação.⁵²⁴ Assim, para além da flexibilização da ação censória, verifica-se que as Forças Armadas e o cinema erótico-pornográfico não necessariamente atuavam em esferas opostas quanto à moralidade, mas desenvolveram tramas colaboracionistas que resultaram na veiculação de filmes.

O discurso ufanista também é reiterado no filme *As 6 Mulheres de Adão* (1982), a partir da frase “ame-o ou deixe-o”, presente em um cartaz. No contexto apresentado pela obra, há um jantar planejado pelas ex-namoradas de Adão – interpretado por David Cardoso –, que pretendiam arrancar o seu pênis, como vingança pelo término. A frase também era utilizada no slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, propulsionada pelo movimento ufanista:

⁵²³ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Sinopse do filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, [s.d.]. Datilografada. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

⁵²⁴ FARIAS, Jeanete; MARRA, Tereza; PELES, Yeda. *Parecer nº 2289/77 sobre o filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, 3 jun. 1977. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

Figura 29: Cena do filme *As 6 Mulheres de Adão*



Fonte: reprodução.

A frase “ame-o ou deixe-o” fazia referência ao personagem de Adão, que na obra havia “amado” e “deixado” suas ex-namoradas, mas também evoca debates políticos que pululavam na década anterior ao lançamento do filme, sobretudo em relação ao nacionalismo exacerbado e propagandas dos militares. De forma intencional ou não, as obras da Dacar Produções se inscrevem em um entrelugar, em que poderiam ser combatidas por setores sociais devido ao conteúdo erótico-pornográfico, tido como subversivo, mas também possuía filmes produzidos com o apoio das forças policiais e militares.

O pesquisador Homi Bhabha defende que “o ‘verdadeiro’ é sempre marcado e embasado pela ambivalência do próprio processo de emergência, pela produtividade de sentidos que constrói contra saberes [...] no interior dos termos de uma negociação”.⁵²⁵ Desse modo, é possível perceber que, conforme o autor, aquilo que se apresenta como “verdadeiro” não é estável, natural ou universal, mas produzido a partir de disputas, conflitos e negociações entre diferentes grupos sociais. Assim, discursos ufanistas associados ao regime cívico-militar, que já emergem através de disputas, podem ser compreendidos como tentativas de estabilização de uma narrativa oficial. Todavia, ao serem reinscritos em narrativas eróticas e marcadas pelo humor, também passam a ser operados em um campo ambivalente, que pode reforçar sentidos oficiais ou deslocá-los, dependendo das condições de circulação dos filmes e das interpretações do público consumidor.

Essa dinâmica evidencia que a produção cinematográfica não pode ser compreendida apenas como alinhamento ou oposição ao regime, mas como resultado de negociações, nas

⁵²⁵ BHABHA, 1998, p. 48.

quais os sentidos políticos são construídos de forma ambivalente entre realizadores que atuavam na mesma produção. Nesse sentido, a trajetória do cineasta Carlos Reichenbach oferece exemplo significativo: na obra *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), a temática dos exilados políticos atravessava a narrativa de forma implícita, por mais que o diretor não tivesse informado isso ao produtor Antonio Polo Galante.⁵²⁶ Dessa forma, é possível perceber que diferentes camadas de sentido eram atribuídas aos filmes da Boca do Lixo, conforme diretores, produtores e roteiristas influenciavam as obras com suas visões de mundo e perspectivas políticas.

Contudo, a ambivalência que marcava essas produções não se limitava às negociações internas entre seus realizadores. Ela também se configurava em resposta às condições externas impostas pelo aparato censório, que poderia interferir nas estéticas exploradas e estratégias narrativas adotadas nos filmes. Se parcelas de cineastas evitavam a inserção de elementos tidos como subversivos e passíveis de veto, outros assumiam postura distinta. Nesse sentido, o diretor Celso Falcão afirmou que:

A censura, no Brasil [...] praticamente uma piada, vamos dizer assim. Uma piada porque [...] você leva um filme, aparece uma mulher tomando banho, a Censura mete brasa, corta o banho da mulher. Você leva uma fita estrangeira, aparecem os dois na cama, a mulher nua totalmente como nos filmes franceses, a Censura deixa passar. A gente não entende. Então, quando a gente faz um filme, hoje em dia, a gente deve fazer um filme deixando tudo. Deixar o que eles quiserem cortar. Porque se você leva uma fita bonitinha, que não tem nenhum corte, eles picam a fita toda.⁵²⁷

A fala do ator e diretor Celso Falcão evidencia as disparidades em relação ao processo censório, em que as fitas estrangeiras tendiam tendo maior flexibilidade nas representações do sexo e erotismo ao chegar no Brasil. Cabe ressaltar que estas obras muitas vezes já chegavam pagas no território brasileiro, podendo ser comercializadas em um preço menor. Tais fatores eram vistos como desestímulos aos realizadores brasileiros, mas que desenvolviam táticas para a manutenção de seus espaços no mercado.

⁵²⁶ GAMO, Alessandro; MELO, Luís. *O Galante rei da Boca*. Brasil: CPC/Umes, Inventarte Prod. Artísticas e Maloca Filmes, 2003. 1 filme (50 min.), son., color.

⁵²⁷ FALCÃO, Celso. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 16, 1977, p. 09.

Assim como David Cardoso na Dacar Produções, Celso Falcão utilizava a tática de manter todas as cenas que quisesse, para que fossem cortadas quando consideradas inadequadas, mas com a possibilidade de alguns elementos erótico-pornográficos passarem, como demanda do mercado. A fala do diretor evidencia tais questões: “uma fita [...] que não tenha, pelo menos, uma mulher com o seio de fora não vende. Ela passa a ser uma fita infantil [...]. Então você faz uma fita séria, você tem que pôr sexo, você tem que pôr nu”.⁵²⁸

Dessa forma, o sexo é visto como uma dinâmica mercadológica que potencializou o comércio da pornochanchada e que possibilitou a reconfiguração da forma de que o cinema brasileiro – e mundial – era produzido e percebido. Os realizadores precisavam incorporar elementos das pornochanchadas para que suas fitas fossem consideradas e vendidas pelos distribuidores, mas deveriam estar atentos à forma de execução e qualidade técnica, que rebaixariam suas obras, caso fossem classificadas pela crítica especializada como meras chanchadas eróticas. Do mesmo modo, era necessário tecer caminhos de realização que penetrassem as lacunas entre o permitido e o restrito do ofício censório.

No contexto de flexibilização da censura relativa aos filmes erótico-pornográficos, a região da Boca do Lixo veiculou obras que articulavam sexo e violência como forma de explorar os limites da moralidade do período e, consequentemente, atrair o público consumidor por meio de aspectos percebidos como novidade. Segundo a pesquisadora Linda Williams, embora os prazeres da dominação sexual tenham sido, sobretudo a partir da década de 1980, incorporados às representações da cultura de massa de diferentes categorias culturais – a autora destaca, nesse sentido, instrumentos fetichistas de *bondage* e disciplina, imagens de estrelas do rock que incorporam elementos do BDSM, alta costura, filmes convencionais e fantasias de pornografia *hardcore* – a submissão masculina é menos evidenciada nos relacionamentos de cunho heterossexual, sobretudo por conta dos tabus relacionados ao receio de vinculação à homossexualidade.⁵²⁹ Nesse sentido, produções nacionais da Boca do Lixo exploraram, a partir do final da década de 1970, representações de corpos, sobretudo femininos, em situação de violência sexual consentida ou não.

O filme *A Freira e a Tortura* é um exemplo de produção cultural que articulou representações sexuais e violência. Possui características atribuídas às obras erótico-pornográficas, por mais que se tratasse de produção idealizada e divulgada como filme político,

⁵²⁸ FALCÃO, Celso. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 16, 1977, p. 09.

⁵²⁹ WILLIAMS, 1989, p. 196.

por David Cardoso e outros profissionais envolvidos. Apesar de ter gravações iniciadas no período de abertura política e enfraquecimento da censura, a obra passou anos com circulação proibida, sobretudo devido às críticas à arbitrariedade do regime relacionado à ditadura civil-militar e às violências perpetradas por autoridades policiais. O fato de a vítima das violências físicas e psicológicas ser uma freira e professora intensifica as representações desfavoráveis dos agentes do governo.

A obra retrata um contexto que apresenta grande repressão por parte dos órgãos militares e policiais, a resultar na vigilância e autovigilância de homens e mulheres. Em alguns momentos antes da prisão da freira, a personagem questiona ruídos no rádio, o que é justificado por uma criança: “os homens usam esse barulho para dificultar as recepções”, em referência às preocupações do período com vigilância e controle, sobretudo atribuídos aos comunistas.⁵³⁰ Posteriormente, é apresentado um homem idoso lendo o jornal, que fala para a freira: “você que gosta de Camões e tudo mais, hoje está muito bom. As notícias devem estar de lascar”.⁵³¹ Neste caso, há referência à tática dos jornais que estavam sob censura prévia, que quando tinham alguma notícia vetada, veiculavam receitas culinárias ou escritos de Luís de Camões, Olavo Bilac, Castro Alves, Machado de Assis⁵³², entre outros autores.

Além de uma forma de substituir a notícia vetada sem a necessidade de elaborar novos textos, tal prática se constituiu como um símbolo da censura prévia, na medida que os leitores se familiarizavam com tal prática e percebiam a ação censória, bem como quando notavam um poema de Luís de Camões ou “receita de bolo” em páginas do jornal que costumavam ser destinadas às notícias sobre política. Ademais, algumas das receitas culinárias eram improvisadas e quando publicadas levantavam questionamento por parte de leitores que tentavam replicá-las, sem sucesso, o que poderia contribuir para a percepção da censura a qual os jornais estavam submetidos.

A irmã Joana recebe o jornal e recita um dos poemas. Apesar da menção a Camões, ela lê um texto que se tratava do *Em sórdida masmorra aferrolhado*, escrito pelo poeta português Manuel Maria du Bocage. Há possibilidade desta menção a Luís de Camões ter sido uma tática

⁵³⁰ CANDEIAS, Ozualdo. *A Freira e a Tortura* [Filme]. Brasil: Dacar Produções, 1983. [90 min.]. Minutagem: 00:03:10.

⁵³¹ CANDEIAS, Ozualdo. *A Freira e a Tortura* [Filme]. Brasil: Dacar Produções, 1983. [90 min.]. Minutagem: 00:03:50.

⁵³² AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-78): o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de S. Paulo e Movimento*. Dissertação (Mestrado) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1990.

para contornar o crivo censório e facilitar a liberação da obra *A Freira e a Tortura*, tendo em vista que o poema de Manuel Bocage aborda o contexto prisional e violências cometidas contra os cativos:

Em sórdida masmorra aferrolhado,
De cadeias aspérrimas cingido,
Por ferozes contrários perseguido,
Por línguas impostoras criminado

Os membros quase nus, o aspecto honrado
Por vil boca, e vil mão roto, e cuspidado,
Sem ver um só mortal compadecido
De seu funesto, rigoroso estado

O penetrante, o bárbaro instrumento
De atroz, violenta, inevitável morte
Olhando já na mão do algoz cruento

Inda assim não maldiz a iníqua sorte,
Inda assim tem prazer, sossego, alento,
O sábio verdadeiro, o justo, o forte.⁵³³

Na citação da irmã Joana, foram realizadas pequenas alterações no poema, mas a mensagem principal de violência prisional é mantida, com um prisioneiro que mesmo quase nu mantém o aspecto honrado; que mesmo sem ver um mortal compadecido, não maldiz a iníqua sorte; que mesmo sem ter prazer, sossego ou alento, mantém-se como o sábio verdadeiro, o justo e o forte. Este poema está de acordo com concepções foucaultianas em que a violência do algoz, representante do Estado, pode ser popularmente percebida como igualada – ou até superar – às condutas dos supliciados, que se buscava combater.⁵³⁴ Nesta narrativa, a pessoa

⁵³³ BUCAGE, Manuel Maria Du. *EM sórdida masmorra aferrolhado*. Disponível em: <https://triplov.pt/poesia/bocage/poesia/em_sordida_masmorra.htm>. Acesso em jul. 2025.

⁵³⁴ FOUCAULT, 2014.

vítima de prisão e de tortura desperta comoções, enquanto o algoz é visto como cruento ou sanguinário.

A escolha do poema recitado no início do filme é indicativa de posicionamentos adotados enquanto a freira está submetida à prisão arbitrária e tortura. Enquanto professora, Joana atuava em comunidades de baixo nível socioeconômico, e por isso recebeu acusações de atuar como subversiva. Na prisão, esteve exposta às violências de outros detentos, como forma de punição e estratégia para que a presa confessasse os crimes atribuídos a ela: Rui bota na mesma cela que Joana um homem que é representado como agressor em situações de violência sexual. Também é colocada uma mulher que se relaciona sexualmente com outros detentos ou com funcionários da prisão. Contudo, a freira mantém diálogos com ambos e chega a ser considerada mãe de um deles, a evitar os abusos sexuais.

Apesar de não ser sexualmente abusada por outros detentos, a violência praticada pelos policiais não é evitada. Para obter confissões, eles a ameaçam, agridem, afogam e desnudam. Se por um lado a narrativa fílmica busca despertar a comoção por representar a freira/professora que se mantém benevolente e heroica mesmo em situações de violência, por outro há tentativa de despertar excitação sexual a partir da nudez e agressões sofridas pela protagonista. Ao final do filme, Rui impede uma sessão de torturas em que Joana está desnuda em uma construção abandonada e questiona “como eu pude fazer isso com você?” ao que a freira responde “para você ver o que o sistema faz com a gente”.⁵³⁵ Totalmente vestido, ele a beija na boca, pescoço e seios.

Posteriormente, Rui vai à cela de Joana e pergunta se ela estava envergonhada ou arrependida, e ela responde “nem uma coisa nem outra [...] eu andei pensando [...] no fundo eu também estava querendo. Se é irônico, cruel ou dramático mesmo, é que eu também gostei”.⁵³⁶ A construção da fantasia sexual masculina através do personagem de David Cardoso o coloca na posição de algoz e agressor, mas que consegue despertar desejo sexual e afeição por parte de sua vítima. Assassinado por um colega de trabalho e um detento, o espírito de Rui aparece desnudo à freira, que caminhava de hábito pelo cemitério. Ao encontrá-lo, ela desnuda-se das vestes religiosas e se entrega de vez aos desejos carnavais, correndo de mãos dadas com o falecido.

⁵³⁵ CANDEIAS, Ozualdo. *A Freira e a Tortura* [Filme]. Brasil: Dacar Produções, 1983. [90 min.]. Minutagem: 01:18:50.

⁵³⁶ CANDEIAS, Ozualdo. *A Freira e a Tortura* [Filme]. Brasil: Dacar Produções, 1983. [90 min.]. Minutagem: 01:25:20.

Dessa forma, é possível perceber que sacralidade da freira é tratada como um interdito, algo que a impedia de sofrer agressões de alguns dos personagens, mas também como um fetiche, conforme um corpo que decide abdicar da vida sexual é desnudado e opta por se relacionar sexualmente com o seu torturador. A romantização do relacionamento dos personagens desvia o foco da crítica inicialmente estabelecida pelo filme em relação ao regime civil-militar, sobretudo à denúncia da censura, tortura e arbitrariedades de prisões, que também ocorreram contra freiras.

O filme *A Freira e a Tortura* foi baseado na peça de teatro *Milagre na Cela*, de autoria do dramaturgo Jorge Andrade, que por sua vez apresenta alusão a um caso real de freira torturada e abusada sexualmente. Segundo relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), a freira era diretora do orfanato Lar Santana na cidade de Ribeirão Preto (SP) e supostamente havia cedido uma sala da instituição ao grupo Forças Armadas de Libertação Nacional, dissidência do Partido Comunista Brasileiro que lutava contra a Ditadura civil-militar brasileira. Contudo, a religiosa afirmava que a sala estava sendo utilizada seu o seu conhecimento.⁵³⁷

Segundo relato de Áurea Moretti Pires, que também estava detida, o torturador agarrava a freira ao final da tarde ou durante a noite, a beijava e passava a mão em seu seio, enquanto as outras mulheres gritavam na tentativa de proteger a irmã. Conforme informado pela freira, cerca de 15 homens a torturaram de forma física e psicológica, a afirmar a submeteriam a um exame ginecológico para verificar se ela era virgem. Também questionaram por que ela não rezava para que seu Deus a tirasse daquela situação e a acusaram de ser amante de um dos homens considerados subversivos.⁵³⁸ Após uma das sessões de tortura, a freira foi devolvida à sua cela muito machucada e chorando, o que leva Áurea Pires a levantar a hipótese de estupro também por penetração vaginal – na época, havia boatos de que a freira havia engravidado por conta dos estupros.⁵³⁹ Contudo, a mãe nega tal afirmação, ao informar que com a saída do delegado entrou um homem loiro embriagado na sala, que tentou agarrá-la e acariciá-la, mas que ela conseguiu repelir o contato físico.⁵⁴⁰

⁵³⁷ BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório da Comissão Nacional da Verdade: texto final. Volume 1. Brasília: CNV, 2014, p. 406.

⁵³⁸ MADRE Maurina depõe e faz acusação a Fleury. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 mar. 1979, p. 36.

⁵³⁹ A caça às bruxas em Ribeirão Preto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 29 out. 1978, p. 18.

⁵⁴⁰ MADRE Maurina depõe e faz acusação a Fleury. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 mar. 1979, p. 36.

O caso teve grande repercussão na cidade de Ribeirão Preto, devido ao envolvimento de lideranças religiosas, à divisão que as prisões causaram nos fiéis e ao processo de excomunhão dos delegados Renato Ribeiro Soares e Miguel Lamano. Parte das fiéis, sobretudo envolvidas na Liga das Senhoras Católicas, apoiava as ações dos delegados, enquanto grupos de jovens e sacerdotes da região apoiavam o Arcebispo Frei Felício Vasconcelos na defesa de líderes religiosos presos e na luta contra as torturas perpetradas.⁵⁴¹

Sob a suposta ameaça comunista, a Liga das Senhoras Católicas apoiava as prisões arbitrárias e demais ações dos delegados, e propôs passeatas e publicações em veículos impressos que questionavam as excomunhões e que alertavam sobre os perigos da violência e subversão comunista. O movimento afirmava que entre a “foice e o martelo” e a cruz de Cristo, ainda rezavam para a cruz de Cristo⁵⁴², em um processo em suas ideologias político-partidárias eram revestidas por convicções religiosas, para evitar contestações da oposição, mesmo que neste caso a oposição do conflito também fosse constituída por grupos religiosos.

Quanto às acusações, Irmã Maurina negava participação nas atividades do grupo Forças Armadas de Libertação Nacional no Lar Santana, mas informava que após a prisão de um dos jovens considerados subversivos, entrou na sala onde eles se reuniam e encontrou panfletos com ideias de Vladimir Lênin, vidro de ácido, outro de glicerina, balas e revólver. Desta forma, “queimou os papéis, deu à porteira as balas, que depois foram entregues à polícia, levou o vidro de glicerina à farmácia da entidade e enterrou o restante no quintal”.⁵⁴³ Após as torturas, a freira ficou presa em local próximo a Ribeirão Preto, sem que as pessoas soubessem seu paradeiro, e depois foi transferida para diferentes presídios.

Com a repercussão do caso, inseriram o nome de Irmã Maurina em uma lista de detentos que deveriam ser libertos em troca da liberdade do cônsul japonês Nobuo Okuchi, que havia sido sequestrado. Posteriormente, a freira foi banida para o México no ano de 1970, local onde viveu durante nove anos, antes que pudesse retornar ao Brasil e prosseguir o seu julgamento. Trata-se de um caso que demonstra como a suspeita de organizações comunistas e subversivas era combatida por setores civis e autoridades policiais, que utilizavam de prisões e violência com desrespeito aos direitos humanos.

⁵⁴¹ O diabo divide uma cidade. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. 04 dez. 1969, p. 108.

⁵⁴² O diabo divide uma cidade. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. 04 dez. 1969, p. 109.

⁵⁴³ A caça às bruxas em Ribeirão Preto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 29 out. 1978, p. 18.

O fato de Irmã Maurina ter negado publicamente a violação sexual – em referência à penetração vaginal – não desconfigura o abuso sexual cometido por agentes do Estado, que conforme múltiplos relatos se aproveitaram do aparato de repressão para “agarrar” e “acariciar” a freira. Os demais testemunhos de homens e mulheres abusados sexualmente demonstram que além da consumação sexual, os torturadores buscavam exercer poder e determinar, através da violência, os espaços que deveriam ser ocupados pela vítima: há casos de mulheres estupradas como forma de ridicularizar ou atacar homens de seus grupos políticos, bem como casos em que elas haviam sido abusadas por estarem atuando na esfera pública da sociedade, em debates políticos, quando os torturadores acreditavam que suas atuações deveriam estar restritas à esfera privada.

Nas obras da Dacar Produções ambientadas neste contexto de repressão e tortura da ditadura civil-militar brasileira, a violência é apresentada sob viés erótico-pornográfico que objetiva a satisfação de desejos do público consumidor, da mesma forma que desconsidera múltiplas agressões físicas e psicológicas que indivíduos sofreram fora de narrativas fictícias. A incorporação de elementos do período político vivido ocorre de forma mercadológica, a criar representações que evidenciam corpos desnudos, que são combatidos e agredidos, mas sem necessariamente denunciar o sistema em que tais obras foram criadas.

O filme *E Agora, José? – Tortura do Sexo* também articula sexo e violência como elementos estruturantes da narrativa. Todavia, ao contrário de *A Freira* e *a Tortura*, observa-se como nesse filme os corpos masculinos e femininos são apresentados em um contexto que envolve práticas de tortura de cunho sexual. As cenas exploram técnicas utilizadas por órgãos repressores contra supostos opositores do regime ditatorial brasileiro. Se, por um lado, os corpos desnudos em situação de violência são apresentados sob viés fetichista e sadomasoquista, por outro há indícios de denúncia dos maus-tratos sofridos, evidenciados pela menção aos direitos humanos ao final do filme. A obra inicia-se com o personagem José recitando o poema a seguir, que também serviu de inspiração para o título da obra:

E agora, José?
A festa acabou,
A luz apagou,
O povo sumiu,
A noite esfriou,

[...]
 Você que é sem nome,
 Que zomba dos outros,
 Você que faz versos,
 Que ama, protesta?
 E agora, José?⁵⁴⁴

O trecho acima, escrito por Carlos Drummond de Andrade, foi recitado pelo personagem José Zurin no filme. Na obra fictícia, esse personagem é um jovem intelectual que foi preso por agentes de um órgão repressor não identificado – tecnicamente ele não esteve em um departamento da polícia e, portanto, não está preso. O motivo da prisão foi a sua relação com Pedro, um homem tido como subversivo, por conta de suas concepções políticas comunistas. Ambos estudaram juntos, mas haviam perdido o contato, até que na noite anterior Pedro entra José, para uma noite de diversão que envolvia mulheres, bebidas e sexo.

Apesar de José não ter profundo envolvimento com os comunistas, os indivíduos do órgão repressor o torturam, despido, para a obtenção de confissões sobre a vida de Pedro ou movimentações dos comunistas. Além de José, as mulheres que se relacionaram sexualmente com os personagens também foram interrogadas e torturadas, enquanto estavam despidas. Na obra, a exploração da sexualidade é construída a partir de uma perspectiva sádica, de controle, estupro e violência de corpos despídos dos interrogados.

A construção de José Zurin enquanto homem intelectual ocorre na medida em que o personagem recita poemas de Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Cecília de Meireles e outros autores. Contudo, como o próprio afirma, decorou algumas coisas e gosta de citá-las, para parecer um sujeito culto e refinado. Ao abordar seus conhecimentos literários fora de contexto, em situações de violência física e simbólica do órgão repressor, José desperta preocupações em outros personagens.

O interrogador de José Zurin afirma “você é um cara perigoso, inteligente, gozador [...] eu sei, já saquei, é uma frase código que vocês usam como senha”, em uma das situações em que José mencionou seu conhecimento literário. O grande objetivo dos torturadores é conter forças comunistas infiltradas no Brasil, mas são tratados com escárnio a partir da construção

⁵⁴⁴ JOSÉ. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/files/2016/09/JOSÉ.pdf>>. Acesso em fev. 2024.

narrativa, ao apresentar falta de conhecimento sobre as obras literárias, ou sobre as ações dos grupos que estavam tentando controlar.

Dirigido e roteirizado por Ody Fraga, com produção de David Cardoso e João Luiz Araújo, *E agora, José? – A tortura do sexo* é uma trama que corresponde a um período de flexibilização de censura da Ditadura Militar, o que permitiu maior exploração da nudez e sexualidade e possibilitou a representação de temáticas consideradas subversivas. As intenções do diretor/roteirista não ficam claras, tendo em vista que em alguns aspectos, a construção da narrativa é feita em cima do sofrimento de José e das mulheres, mas ainda assim José aparece em posição de poder, a partir dos embates discursivos e de cunho intelectual.

A obra *E Agora, José?* também foi estudada pela historiadora Caroline Leme, que na ocasião comparou a recepção do filme pela DCDP com o filme *Pra Frente Brasil* (1982). São obras com três anos de diferença, mas que abordam temáticas parecidas: perseguição dos supostos “inimigos da nação”, por parte dos militares, com denúncias à tortura e assassinato dos cativos. Contudo, a autora evidencia tratamentos diferentes para as duas obras, tendo em vista que *E Agora, José?* foi liberado sem cortes, enquanto *Pra Frente Brasil* passou por um longo processo censório:

Os personagens [dois dois filmes] são homens de classe média, “apolíticos”, que são “acidentalmente” ligados a personagens militantes de esquerda e, em consequência, torturados até a morte para revelar o que não sabem. A grande diferença é que Jofre [do filme *Pra Frente Brasil*] é personagem de um filme do chamado “Cinemão”, com orçamento de Cr\$ 35 milhões, produzido e distribuído com recursos da estatal Embrafilme, enquanto que seu antecessor José [do filme *E Agora, José?*] é personagem de uma produção da chamada “Boca do Lixo” paulistana, responsável por filmes calcados na fórmula “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares”.⁵⁴⁵

Na ocasião, a historiadora utiliza como uma das justificativas aos diferentes tratamentos o fato de que *Pra Frente Brasil* é uma obra de alto orçamento, financiada pela EMBRAFILME e que poderia participar dos festivais de cinema nacionais e internacionais, enquanto o filme *E*

⁵⁴⁵ LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2011, p. 17-18.

Agora, José? ficaria circunscrito à região da Boca do Lixo e, desta forma, poderia ser tratado com maior flexibilidade dos técnicos de censura.

Ela também afirma que no período de lançamento do filme *E Agora, José?* o diretor da DCDP era José Vieira Madeira, da ala “liberal” da censura, durante um período em que também ocorreu interferência do ministro Petrônio Portella, na fase de contatos políticos e de abertura⁵⁴⁶, enquanto *Pra Frente Brasil* foi lançado no período de fortalecimento da ação censória, representada pela diretora Solange Hernandez. Desta forma, o filme de Ody Fraga foi liberado com maior facilidade.

Apesar da conjuntura favorável no período de lançamento do filme *E Agora, José?*, a obra foi analisada por quatro técnicos de censura, enquanto o habitual era o parecer de apenas três. Todos aprovaram a obra sem cortes, para público adulto, mas dois justificativas que vale a pena ressaltar: “O filme poderá ser liberado a público adulto, pois trata-se apenas da exploração gratuita de sexo e violência, sem apresentar semelhança convincente com fatos reais”⁵⁴⁷ e “O argumento explorado é pouco convincente, sem nítida correlação com os fatos reais, ou de conhecimento público, que possam localizar historicamente a atuação daqueles policiais”.⁵⁴⁸

Em seus argumentos, evidenciam a preocupação de afirmar que os fatos retratados no filme, a respeito da tortura e assassinato, não teriam relação com as práticas dos órgãos de segurança existentes durante a Ditadura Militar e, por conta disto, a obra poderia ser liberada sem cortes. Em contrapartida, outro técnico de censura argumenta: “Trata-se de mais um filme denunciando a prática desumana da tortura, adotada usualmente pelos órgãos de segurança, que atuam numa larga faixa de arbitrariedade e impunidade”.⁵⁴⁹ Enquanto os dois primeiros censores negam a prática da tortura, ela é confirmada pelo terceiro como algo habitual, desumano e passível de críticas.

⁵⁴⁶ LEME, 2011.

⁵⁴⁷ RESENDE, Maria. *Parecer nº 66/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

⁵⁴⁸ PELES, Yêda. *Parecer nº 67/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 2 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

⁵⁴⁹ FERREIRA, Domingos. *Parecer nº 68/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

Quanto à construção da narrativa fílmica, ao mencionar Pedro, José demonstra admiração. Afirma que o colega se dedicava à economia política, sociologia e estudos relacionados às obras de Karl Marx – parecia ser o único da turma a realmente entender, por gostar de estudar. O representante do órgão repressor afirma que Pedro não era um militante, mas um criminoso e assaltante, mas não aprofunda informações sobre o que de fato Pedro fez. Ninguém parece saber. Não parece importar, já que o importante no contexto é combater o comunismo.

Ao contrário do que afirma parcela dos técnicos de censura encarregados de analisar a obra, o contexto de perseguição, tortura e arbitrariedade dos órgãos de segurança representados podem ser associados aos torturadores pertencentes a grupos militares, que utilizavam da violência física e psicológica para a obtenção de confissões. Além disso, o combate ao comunismo era uma das bandeiras de militares que tomaram o poder político no Brasil entre 1964 e 1985, influenciados pelo contexto da guerra fria.

Pedro é construído como um ser catalizador de embates entre comunistas e diferentes grupos da sociedade brasileira, na segunda metade do século XX. O personagem não tem tanto espaço em tela – aparece principalmente em *flashbacks* sexuais, especialmente cenas de orgias, mas tem espaço central no discurso do filme. É, para os torturadores, um inimigo invisível, pouco conhecido, mas que deveria ser perseguido e neutralizado, pelos perigos que oferece à sociedade.

A obra de Ody Fraga também pode ser associada a situações polêmicas que envolveram os militares, como a morte do jornalista Vladimir Herzog, nascido Vlado Herzog, que atuava como diretor do departamento de jornalismo da TV Cultura. No ano de 1975, o jornalista foi convocado pelas autoridades a prestar depoimento, e no mesmo dia apareceu morto, tendo como causa oficial o suicídio. Jornais do período, como o boletim da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) divulgaram impressos com denúncias em relação ao caso. Leia abaixo:

A crise que conduz à morte de Vladimir Herzog começa com um episódio já incorporado à rotina da vida do País: a prisão de cidadãos sem mandado judicial, sem nota de culpa, sem identificação dos agentes que efetuam a prisão nem da autoridade coatora e sem indicação do destino que é dado ao preso. Um acontecimento banalizado pela censura ou pela indiferença e que, quando isso ocorre, é noticiado em magro registro uma coluna nos jornais [...] Agentes dos órgãos de segurança procuraram o jornalista [Vladimir Hergoz] [...] em seu local de trabalho, para levá-lo para o Departamento de Operações Internas (DOI), do II Exército. Após interferência de colegas de trabalho do jornalista

e da própria direção da emissora, e consulta aos superiores dos agentes que foram à TV Cultura, concordou-se em que o jornalista concluísse sua jornada de trabalho e se apresentasse naquele departamento hoje, às 8 horas, para prestar depoimento. O jornalista Vladimir Herzog compareceu hoje, no horário estabelecido, mas ficou deitado. Até a noite, não havia retornado à sua residência [...] os órgãos de segurança de São Paulo informaram o suicídio, ontem à noite, do jornalista Vladimir Herzog, diretor-responsável da TV Cultura [...] O Comando do II Exército distribuiu nota oficial informando que o jornalista Vladimir Herzog, da TV Cultura, se enforcou na tarde de sábado, em dependências daquela unidade, após prestar declarações e confessar-se militante do Partido Comunista Brasileiro.⁵⁵⁰

Sob circunstâncias suspeitas, o corpo do jornalista foi encontrado enforcado com um pano, próximo a uma carta manuscrita, parcialmente rasgada, em que Vladimir Herzog assume suas relações com o Partido Comunista Brasileiro, como financiador e anfitrião de reuniões. O enredo do filme *E Agora José? – Tortura do Sexo* se relaciona com o caso do jornalista, tendo em vista que a obra cinematográfica apresenta o contexto denunciado pela ABI, em que indivíduos tinham seus direitos desrespeitados por órgãos repressores. Além disso, uma cena secundária, aparentemente sem grande importância para o enredo principal do filme – núcleo de José – é apresentada aos espectadores:

Figuras 30.1 e 30.2: Cena do filme *E Agora, José?*, à esquerda, e da morte do Jornalista Vladimir Herzog, à direita



Fonte: Cena do filme (reprodução) / Morte do Jornalista Vladimir Herzog. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/familiares-repudiam-negativa-do-estado-brasileiro-em-investigar-morte-de-vladimir-herzog/>>. Acesso em mar. 2023.

⁵⁵⁰ BOLETIM ABI. Órgão oficial da Associação Brasileira de Imprensa. Novembro/dezembro de 1975, p. 09-16.

A cena fictícia de *E Agora José? Tortura do Sexo* demonstra denúncias de Ody Fraga e outros profissionais responsáveis pelo filme, a respeito de práticas de tortura e assassinato dos órgãos de repressão da Ditadura Militar. Em um conjunto visual associado ao caso de Vladimir Herzog, a construção da cena apresenta o personagem sem vida, jornalista enforcado, a projetar um suicídio, mas em uma posição próxima ao chão, o que dá a entender o possível assassinato e simulação do suicídio, por parte do instrumento repressor retratado no filme.

Após a revelação do corpo, o personagem identificado apenas como “Capitão”, líder do órgão repressor, pergunta como o morto conseguiu a gravata, supostamente utilizada no suicídio, ao que seu subordinado responde “é um jornalista. Quer dizer, era”. O Capitão pergunta quem seguraria a bronca, fazendo referência aos problemas que a publicização do caso poderia trazer à tona, e outro subordinado responde que não teria bronca. O enredo não problematiza claramente o possível assassinato, mas revela, em outras cenas, a intensa tortura de outros personagens, que culmina em morte – acontecimento celebrado e ironizado pelos torturadores, comumente representados entre gargalhadas, enquanto torturam.

Após uma cena de tortura, em que dois homens seguram e balançam uma mulher totalmente sem roupa pelos braços e pernas, enquanto um terceiro homem dá chutes na barriga da vítima, ao som de gritos e risos, José aparece sem camisa, com uma luz que ilumina o seu rosto, em um breve monólogo ao seu torturador. Fala:

Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu. Há tempo para viver, há tempo para morrer, há tempo de plantar e há tempo de se colher o que plantou. Há tempo de matar e há tempo de curar, há tempo de derrubar e há tempo de edificar, há tempo de chorar e há tempo de rir. Tempo de espalhar pedras e tempo de juntar pedras. Tempo de Abraçar e tempo de afastar-se de abraçar [...] tempo de buscar e tempo de perder [...] tempo de aborrecer, há tempo de guerra e há tempo de paz. Que vantagem tem o trabalhador naquele que trabalha?⁵⁵¹

⁵⁵¹ FRAGA, Ody (Dir.). *E agora, José? – Tortura do sexo* [Filme]. São Paulo: Dacar Produções. (82 min.), 1979.

O trecho diz respeito ao versículo da Bíblia de Eclesiastes, fazendo referência a Salomão – informação que José evidencia em sua fala. O torturador questiona a frase final, “que vantagem tem o trabalhador naquilo que trabalha?”, ri e pergunta se Salomão era da Bíblia. José confirma, também sorri, e o torturador pergunta “como é que ele poderia ser subversivo naquele tempo?”. José responde “não, Salomão não era subversivo, você que é burro”.

Desta forma, o personagem de José, que em alguns momentos aparece como perdido entre citações literárias e impotente diante das agressões físicas, inverte a posição de poder e se situa, temporariamente, no controle da situação. Os indivíduos do órgão repressor, em contrapartida, são retratados como ignorantes e incapazes de lidar com a astúcia de José. O conhecimento é apresentado, na presente obra, como algo perigoso e que não poderia ser facilmente percebido ou controlado pelas autoridades policiais. Além disso, em muitas cenas é possível perceber a ironia criada, na medida em que personagens são apresentados no pau de arara, enquanto na parede está registrado “viva liberdade”:

Figura 31: Cena do filme *E Agora, José? – Tortura do Sexo*



Fonte: reprodução.

As cenas de tortura apresentadas na obra estão de acordo com relatos de vítimas da Ditadura civil-militar presentes no relatório da Comissão Nacional da Verdade, onde nos quais são relatadas práticas e modalidades mais comuns de tortura, como afogamentos, choque e estupro.⁵⁵² Há relatos de homens e mulheres que eram mantidos por muito tempo nus,

⁵⁵² BRASIL, *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, 2014.

arrastados, vítimas de chacota e de estupro. Além disso, o pau de arara, técnica de tortura representada na imagem acima, também era utilizado. As vítimas eram presas em uma barra de ferro ou madeira, em uma posição na qual são causadas fortes dores nas articulações, músculos, cabeça e dificuldade de respiração. Além da prisão, há indícios de aplicação de choques, inclusive nas genitálias dos prisioneiros.⁵⁵³

Dessa forma, se percebe que o filme apresentava ambivalências, a depender do público que estava assistindo. Tal pornochanchada chegou a ser retratada por jornais como uma obra pseudosséria, que em vez de denunciar a tortura, utiliza-a para exibir mulheres nuas.⁵⁵⁴ Outros críticos de cinema, ao divulgar o filme, criticavam o título, dando a entender que, de acordo com a sinopse, o título alternativo *Tortura do Sexo*, não teria relação com a história.⁵⁵⁵ As múltiplas retratações desse tipo de cinema dão a entender que muitas das discussões políticas levantadas pelo filme não eram levadas a sério pela mídia, por se tratar de uma pornochanchada. Em outros casos, os redatores nem se davam ao trabalho de assistir a obra, para avaliar e entender as relações entre os títulos da obra e seu enredo. Contudo, parcelas do público consumidor era sensibilizada pelas demonstrações explícitas das técnicas de tortura, baseadas em acontecimentos reais.

A recepção negativa do filme de Ody Fraga pode ser relacionada com a forma que os censores lidavam com as obras de pornochanchadas. Vistos como filmes inocentes e despolitizados, que apenas buscavam representar mulheres nuas para as camadas populares, tinham maior flexibilidade de censura, desde que atendessem a alguns requisitos sob o ponto de vista da nudez.

Quanto à representação da tortura em cena, não é possível identificar, apenas por meio das imagens e enredo, o ponto de vista dos responsáveis pelo filme *E agora José? – Tortura do Sexo* em relação aos ideais socialistas e comunistas. Os torturadores são apresentados apenas como indivíduos marcados pela prática da violência, sem grande profundidade, com exceção de algumas cenas sexuais – também marcadas por dinâmica de poder –, enquanto os personagens tidos como subversivos, torturados, apresentam maior profundidade, sendo

⁵⁵³ BRASIL, *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, 2014, p. 136.

⁵⁵⁴ EWALD FILHO, Rubens. Pré-estreia. *A Tribuna*. 8 jun. 1980, p. 18.

⁵⁵⁵ CINEMA. *Jornal do Brasil*. 5 mar. 1980, p. 4.

entendidos como sujeitos de sexualidade mais afluída, intelectuais e pessoas com emoções aprofundadas.

A nudez característica das pornochanchadas está presente, especialmente no que diz respeito às mulheres. Contudo, a violência extrema contra personagens tidos como subversivos apresenta ambivalência, tendo em vista que na mesma medida em que demonstra o prazer dos torturadores em agredir supostos comunistas, também desperta comoção. Ao analisar a situação de supliciados, pessoas vítimas de agressões por parte do Estado, Michel de Foucault aborda como a publicização de torturas entra em desuso por parte de forças públicas. O carrasco aparece como alguém que, com a intenção de punir, torna-se parecido com o criminoso, os juízes se igualam aos assassinos e os papéis são invertidos, cabendo ao supliciado a piedade e admiração de parcelas populacionais.⁵⁵⁶

Ao estudar o contexto em que o filme foi lançado, no final da década de 1970, em que diferentes artistas utilizavam criatividade, metáforas e outros recursos para contornar a censura da Ditadura Militar, os diálogos da obra apresentam fortes críticas aos militares. O órgão repressor do filme não foi identificado pelo diretor e roteirista, talvez com a intenção de autopreservação, mas a ambivalência de críticas e possíveis elogios aos torturadores se faz presente em toda a produção fílmica, e o contexto pode ser associado às práticas de tortura dos militares durante o período da ditadura.

Não é o objetivo da discussão revelar as intenções na produção e veiculação do filme, que envolve processos de sujeição e subjetivação de produtores, roteiristas, diretores, atores e outros profissionais, além das demandas financeiras e necessidade de aprovação do Departamento de Censura de Diversões Públicas, mas analisar como as cenas permitem múltiplas possibilidades de interpretação, de acordo com os indivíduos receptores das informações e seus processos de identificação.

Para os favoráveis às ideias comunistas, o filme poderia representar um concatenamento de ideias referentes às lutas de classes, bem como valorização da figura de intelectuais associados ao comunismo – mesmo quando envolvidos em representações sexuais e de tortura. Aos indivíduos contrários ao comunismo, a obra retrata comunistas, seus colegas e suas amantes em situações de extrema violência. Essas múltiplas representações são associadas à

⁵⁵⁶ FOUCAULT, Michel, 2014.

política da identidade⁵⁵⁷, em que os diferentes grupos recebem e interpretam as informações de formas múltiplas, a depender da identidade que predomina – sejam elas questões de gênero, classe, raça e/ou preferências políticas.

Essa posição dúbia, característica de diferentes pornochanchadas do período, se relaciona com os embates envolvidos na produção e veiculação das obras. Os filmes eram produzidos com interesses econômicos, e precisavam da aprovação da censura, ou seja, deveriam receber aceitabilidade dos censores em questões políticas e sexuais. Contudo, isso não impedia que uma obra fosse interpretada de diferentes formas pelo público consumidor – favorável ou não aos personagens e ideais representados. Flertar com os diferentes grupos e jogar o jogo das identidades poderia trazer muito lucro – mas no caso específico de *E agora, José?* não trouxe. Em entrevista, David Cardoso explicou questões relativas ao filme:

Aí sim, aí era totalmente político. Aí era uma delação das forças policiais de São Paulo. O diretor Ody Fraga, que era meu roteirista [...] “eu não quero dirigir esse filme não, eu vou fazer uma outra coisa e você pode dirigir, o filme é seu, dentro desse orçamento, os atores você traz aqui, se eles se adaptarem ao cachê estipulado eles fazem os filmes”. Aí ele fez o filme mais bem avaliado, mais bem aplaudido, só que ninguém viu, ficou duas semanas no Cine Marrocos em São Paulo, e um título desses “*E agora, José?*” quem é que sabe quê que é isso? Que Drummond escreveu. Ninguém sabe nada disso. Não sabia naquela época e hoje em dia menos ainda [...] A educação acabou, acabou [...] *E Agora, José?* é um tema político, mas é bem pesado, é a realidade até de hoje em dia, dos antigos DOPS, aquela coisa toda de São Paulo, então eu que passei, conheci bem [...] o delegado, essas coisas [...], eu tenho várias histórias com esses personagens, reais, e que daí foram aplicados no filme, e claro não dando o nome dessas figuras [...] da capital paulista.⁵⁵⁸

A fala da entrevista evidencia questões importantes relativas à obra, na medida em que o produtor aborda a falta de conexão entre as mensagens do filme e parcelas do público, conforme percepções de David Cardoso. Enquanto Ody Fraga propôs o título *E Agora, José?*, David Cardoso propôs o subtítulo *Tortura do Sexo*, para evidenciar a temática do filme e atrair os consumidores do gênero pornochanchada. Para Cardoso, as referências literárias e outras características que fugissem dos modelos preestabelecidos de pornochanchadas não seriam tão necessárias quanto a evidência clara de representações da sexualidade.

⁵⁵⁷ HALL, Stuart, 2006.

⁵⁵⁸ CARDOSO, David, 2023.

Outro aspecto percebido na entrevista é que David Cardoso confirmou a relação entre o órgão repressor supostamente fictício, retratado no filme, e órgãos repressores que atuavam em São Paulo na época da Ditadura Militar. Por mais que os técnicos de censura da obra *E Agora, José?* tenham evidenciado a falta de relações com a realidade, há evidências que confirmem a prática de tortura veiculada às instituições militares e policiais do período – características políticas e consideradas subversivas que foram representadas nas pornochanchadas, por mais que sejam ignoradas por parcelas de censores, jornalistas, acadêmicos e outros profissionais.

Além de questões macropolíticas relacionadas aos indivíduos em posição de poder, as pornochanchadas contribuíram para ressignificações de comportamentos relativos à sexualidade. A moral do período foi questionada, de forma cômica, com representações da sexualidade que também eram consideradas subversivas, e não deixavam de se configurar enquanto concepções políticas. Em meados da década de 1980, o modelo de pornochanchadas estava em declínio, por conta do esgotamento de fórmulas utilizadas nos tais filmes, bem como outros acontecimentos que serão abordados na presente tese posteriormente.

Neste período, David Cardoso passou a utilizar o pseudônimo de Roberto Fedegoso⁵⁵⁹, para lançar os filmes *O Viciado em C* (1985) e *Novas Sacanagens do Viciado em C* (1985). Tratava-se obras que utilizavam da sexualidade explícita para atrair a atenção do público, cada vez menos interessado nas pornochanchadas com moderadas insinuações sexuais, dos anos anteriores. Neste caso, são obras de sexo explícito que, a partir da flexibilização da censura, intensificam a representação do sexo e as críticas à política e comportamentos morais vigentes.

Os filmes, de temática bem semelhante, contam a história de José Carlos, que ao se relacionar sexualmente com mulheres cisgênero, parecia que faltava algo, até que conhece uma travesti e, ao fazer sexo anal, escuta o barulho de sinos, recurso escolhido pelo diretor como forma de demonstrar como aquele ato era especial para o protagonista. A obra sofreu intensa ação censória, por conta dos discursos humorísticos apresentados anteriormente, mas também pelo conteúdo sexual. No dia 04 de fevereiro de 1985, o Departamento de Censura de Diversões Públicas deu andamento no processo que envolvia a solicitação de liberação do filme para o cinema, e um dos censores escreve:

⁵⁵⁹ Segundo jornais da década de 1980, David Cardoso estava lançando filmes de sexo explícito sob o pseudônimo de Armando Pinto. DAVID Armando. *O Pioneiro* (RS). 7 dez. 1986, p. 6. Todavia, o nome adotado pelo cineasta foi Roberto Fedegoso.

Diálogos inomináveis de tão grosseiros do início ao final da obra, assim como as cenas abarcando patologias obscenas do bestialismo [...] praticada com galinha (até a morte desta), bezerro e falas de que são efetivadas em outros animais não exibidos visualmente. Há cenas explícitas também de felação, cunilíngua, masturbações de ambos os sexos, "voyeurismo", ejaculações, penetrações vaginais, anais, sempre em "close" e delongadas, individuais [...] inclusive em escada cinco realizando diversas modalidades promíscuas de clímax sexual, além de lesbianismo incisivo e sodomias em ambos os sexos, há até uma com cenoura. Obra destinada aos saprófitos, repugnante a qualquer público dos circuitos familiares. Indecente, imorigerada, desregrada, a obra envergonha a cultura nacional.⁵⁶⁰

O parecer do censor é pela não liberação do filme, com base na legislação vigente, com ênfase no artigo terceiro da Lei nº 5.536/1968 e Decreto-Lei nº 1.077/1970, artigos um e sete. Seus argumentos demonstram as disputas ideológicas e defesa dos circuitos familiares, na medida em que a obra é relacionada aos saprófitos, estruturas responsáveis pela reciclagem da matéria orgânica oriunda de organismos mortos. Por conta do conteúdo sexual, que seria uma vergonha aos padrões de cinema nacional almejado por parcelas populacionais, o filme foi retratado pelo técnico de censura por meio de metáforas relacionadas à decomposição, desgaste e morte do cinema nacional.

Dias depois, outros censores redigiram críticas parecidas, classificando a obra como de linguagem chula e reforçando a abordagem da exploração sexual infantil, de animais e de múltiplos indivíduos em atividades sexuais. O diretor substituto do DCDP, Josué Guedes, acatou as orientações dos censores e vetou a exibição da obra, por ser contrária ao decoro público. O material só foi liberado, por meio de liminar movida pela Dacar Produções, em agosto de 1986. Contudo, as fontes hemerográficas demonstram que desde o dia 01 de março de 1985 o filme já era exibido em diferentes sessões de cinemas no Rio de Janeiro.⁵⁶¹

Tais relações entre sexualidade e política, estimuladas pelo diretor David Cardoso, oferecem ricas percepções a respeito do gênero filmico estudado – no momento de transição da pornochanchada para as obras de sexo explícito, bem como dinâmicas de poder do Brasil durante o século XX. A história política é vista como campo aberto, que pode ser relacionar

⁵⁶⁰ DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer nº 1120/85 sobre o filme O Viciado em C*. Brasília, 4 fev. 1985. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 633.

⁵⁶¹ Jornal do Brasil. 01 de março de 1985. nº 323, p. 45;

com o econômico, ideológico, cultural ou qualquer outra relação.⁵⁶² A sexualidade e a nudez são tidas como instrumentos de subversão e crítica à postura moralizante vigente na segunda metade do século XX.

Para a compreensão de como o personagem José Carlos foi perseguido e associado aos comunistas, por se relacionar com travestis, é necessário analisar o contexto da época. Como resultado dos conflitos da Guerra Fria, entre Estados Unidos e União Soviética, grande parte da sociedade ocidental buscou combater o comunismo. No Brasil, que viveu uma ditadura militar de 1964 até 1985, o anticomunismo assumiu grandes proporções.

David Cardoso relaciona sodomia e travestis com comunismo em tramas fictícias, mas mesmo nessas dinâmicas é possível perceber o caráter de embate que boa parte da população brasileira tinha em relação aos comunistas. Segundo José D'Assunção Barros, qualquer obra cinematográfica é sempre portadora de retratos, de marcas ou indícios da sociedade que a produziu. Para ele, a mais fantasiosa obra de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder e padrões de cultura.⁵⁶³

Com atitudes de contestação política em pequena ou larga escala, o filme *Sacanagens do Viciado em C* se destaca por abordar questões polêmicas, até mesmo entre outras pornochanchadas, e por ter críticas ao comunismo. Sobre gênero e sexualidade, Judith Butler entende que são categorias construídas de forma performática pela cultura, variando de acordo com o tempo e em diferentes contextos sociais.⁵⁶⁴ Na década de 1980, período de lançamento do filme, predominava as produções focando em comportamentos e sexualidade de heterossexuais e cisgêneros, ou seja, pessoas que se identificam com o gênero biológico.

Ao produzir um filme que tratava de um homem supostamente heterossexual que só estaria plenamente satisfeito sexualmente ao se relacionar com uma travesti, David Cardoso assumia posições subversivas, que recebiam crítica de grandes camadas sociais. Contudo, durante a narrativa do filme, o comportamento central é de combate, tanto às travestis quanto ao ato do sexo anal. Os personagens principais, José e Esmeralda, ao decidirem assumir o relacionamento e se casar na igreja, são repreendidos pelo padre – que os persegue e os denuncia para a polícia.

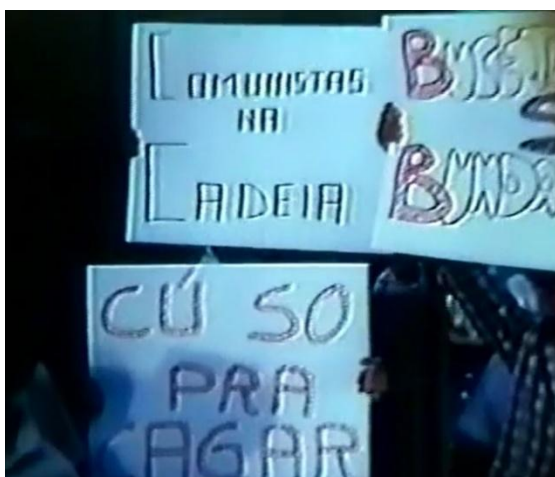
⁵⁶² REMOND, René. *Por uma história política* (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

⁵⁶³ BARROS, José D'Assunção. *Cinema e história - considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas*. Comunicação & Sociedade. Ano 32, n. 55, 2011, p. 184.

⁵⁶⁴ BUTLER, 2003.

Novamente, a situação é utilizada como recurso humorístico, mas um dos soldados decide ir às ruas para tentar prender o casal de subversivos. Em algumas cenas, há defesa da Ditadura, que estava em seu final no ano de 1985, com a fala do policial, que diz ter saudade dos militares no poder, porque simplesmente poderia encher os “viados” de “porrada”, em vez de ser obrigado a aceitar suas sexualidades. A notícia do casal subversivo se espalha pela cidade, e a população também é representada como mecanismo de censura e repressão, às travestis e ao sexo anal. Monique Wittig elaborou a expressão mentalidade heterossexual (*straight mind*) para designar não apenas a prática sexual entre homens e mulheres como a única aceita, mas para assegurar um regime político disciplinador⁵⁶⁵, em que o ânus é excluído dos circuitos de produção e prazer. Essa mentalidade e processo de exclusão do prazer anal podem ser percebidos em cenas do filme:

Figura 32: Cartazes contra supostos comunistas no filme *Novas Aventuras do Viciado em C*



Fonte: reprodução.

O caráter irreverente das pornochanchadas é acentuado, conforme os cartazes “cu só pra cagar” e “buceta sim, bunda não” são entendidos como piadas, mas o filme trabalha com dualidades. Começa demonstrando relações sexuais explícitas entre casais heterossexuais e cisgêneros, que aos poucos vão sendo substituídas pelo sexo de homens cisgêneros com

⁵⁶⁵ WITTIG, Monique. *Straight mind*. Boston: Beacon Press, 1992.

travestis. Em uma das cenas humorísticas, uma mulher penetra o seu parceiro com uma vela acesa, como condição para que ela aceitasse ser penetrada via anal.

Nem feminino, nem masculino, o ânus produz um curto-circuito na divisão dos sexos, serve como buraco negro universal pelo qual avançam os gêneros, os sexos, as identidades e o capital.⁵⁶⁶ Por conta disso, a sociedade disciplinar, por meio de discursos coercitivos e censura, busca condenar a prática de sexo anal. Contudo, no filme de David Cardoso, o ânus está na centralidade das narrativas, como recurso humorístico (quando o receptor é um homem) ou como fetiche (quando as receptoras são mulheres cisgênero ou travestis), que causa espanto e críticas à sexualidade masculina somente quando os homens são os passivos da penetração anal.

Essa pornochanchada trabalha com a intenção de mostrar cenas e práticas sexuais supostamente “inéditas”, para atrair o público, já desmotivado com o que via em outras produções do gênero, mas piadas e os trocadilhos do filme, entre as palavras “cu” e “comunismo” são atrativos à parte. Na cena final do filme, o casal principal estava se relacionando sexualmente com outro casal, também formado por um homem cisgênero e uma mulher travesti, até que a população revoltada os encontra, iniciando uma perseguição.

Figura 33: Cena final do filme *Novas Sacanagens do Viciado em C*



Fonte: reprodução.

⁵⁶⁶ PRECIADO, 2018.

Ao final, demonstram como os dois casais estavam vivendo uma vida reclusa, com práticas sexuais ao ar livre, em um sítio, mas afastadas de olhares da população. Nas cenas de sexo, a liberdade também pode ser percebida enquanto fetiche, mas os casais foram perseguidos. A população enfurecida fez com que eles se unissem ainda mais, correndo de mãos dadas, e a suposta união entre sexo anal e comunismo, elaborada de forma artificial por anticomunistas, e reforçada por David Cardoso, é representada por seres em extrema vulnerabilidade: nus e fugindo de uma multidão enfurecida, como um preço que supostamente seria pago pelas subversões.

Desta forma, é possível perceber que as locações para gravação de pornochanchadas e filmes de sexo explícito eram representadas como espécies de *pornotopias*, espaços desenvolvidos para fruções e satisfação do público consumidor, especialmente masculino. Nas fazendas, mansões, apartamentos, piscinas e outros espaços, personagens masculinos e femininos poderiam exercer suas sexualidades, aparentemente longe dos olhos e julgamentos do resto da sociedade. Contudo, estas obras apresentavam limites, em que o relacionamento consensual com travestis e transsexuais era digno de combate da população – apesar dos filmes representarem as travestis e transsexuais como elemento de desejo para atizar curiosidade e satisfação sexual do público consumidor.

Tais práticas tidas como subversivas permitem a percepção de que existem constituições de sexualidades tidas como “normais” e sexualidades periféricas, ou dissidentes. Segundo Carlos Figari e María Elvira Díaz-Benítez, quando aparecem outros corpos ou práticas sexuais/eróticas que desafiam a suposta normalidade, são produzidos dois efeitos políticos: o primeiro é a consideração de não-humanidade, e o segundo, a abjeção e a repugnância.⁵⁶⁷ Esses dois efeitos são percebidos nos enredos de David Cardoso. As personagens travestis não são retratadas em igualdade aos outros personagens, e não são vistas como humanas, por grande parte daquela população; além disso, os protestos e perseguições sofridos demonstram grande repugnância, e tentativa de extermínio – de travestis, homens que se relacionavam com elas e, até mesmo, comunistas.

A censura às práticas comunistas, consideradas subversivas, não se dá a partir da proibição de menções ao comunismo. Pelo contrário, falam sobre ele com frequência,

⁵⁶⁷ DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvia; FÍGARI, Carlos Eduardo. *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2009.

publicizam e o divulgam como se fosse um segredo, o que pode despertar medo, mas também curiosidade – comportamentos que também se relacionam às ideias de Michel Foucault a respeito de discursos sobre a sexualidade. Na pressa de combater as pornochanchadas por exibição de práticas sexuais e de humor marcado pelo escárnio, os técnicos de censura, jornalistas e críticos de cinema ignoraram, de forma proposital ou não, que a partir das chanchadas eróticas era possível analisar versões do Brasil, com contestações ao comportamento moral do período, em primeiro plano, mas também possíveis críticas e elogios aos grupos dominantes, conforme estudado posteriormente.

Através das discussões realizadas neste capítulo, constata-se que, apesar dos discursos censórios dirigidos às pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos, estruturou-se uma rede de discursos, relações de poder e táticas que viabilizou a veiculação dessas obras. A dinâmica estabelecida não se restringia a uma relação entre censores e censurados: empresas como a Dacar Produções desenvolveram múltiplos procedimentos para garantir a gravação, circulação e exibição de filmes que, em outros períodos, seriam vetados.

Para além de táticas que contestavam, diretamente, diretrizes político-ideológicas vinculadas à ditadura civil-militar – como elaboração de discursos para defender o consumo desses filmes, disputas jurídicas, adoção de soluções técnicas e artísticas para amenizar o conteúdo erótico-pornográfico e promoção e autopromoção de profissionais da Boca do Lixo –, a Dacar também articulou práticas colaboracionistas, aproximando-as, em alguns momentos, das Forças Armadas e de outras instâncias, públicas ou privadas, para assegurar recursos e viabilidade produtiva. Assim, percebe-se que o cinema erótico-pornográfico do período não necessariamente operava em uma esfera marginal da sociedade, mas em um entrelugar político no qual a contestação, negociação e cooperação se entrelaçavam de forma ambivalente, dependendo da capacidade de articulação dos cineastas com representantes da mídia e do poder público.

Além disso, os filmes evidenciam que, para além de manifestações de apoio ou contestação às diretrizes morais e políticas dos grupos dirigentes, estavam em curso profundas transformações comportamentais na sociedade brasileira, especialmente na transição entre as décadas de 1970 e 1980. As obras representam, nesse contexto, processos de liberalização sexual, de dissociação entre prática sexual e casamento e de exploração de elementos erótico-pornográficos que extrapolavam a dimensão exclusivamente heterossexual – ainda que práticas de cunho homossexual ou representações de travestis e transexuais tivessem menor projeção.

As tensões entre as pornochanchadas e os filmes de sexo explícito na década de 1980 abrem espaço para múltiplas interpretações, como será examinado no próximo capítulo.

5 NEGOCIANDO A CRISE: o cinema erótico-pornográfico da década de 1980, entre crises e radicalizações

“Não dá mais para fazer cinema no Brasil. Faço filme erótico, a Censura interdita. Faço filme político, acontece a mesma coisa. O que, então, devo fazer?”⁵⁶⁸

A afirmativa acima foi atribuída a David Cardoso por meio do jornal *Correio Braziliense*, em meados de 1980, e corresponde a um período que em o consumo de cinema brasileiro refletia a crise financeira vivenciada, a qual repercutia diretamente na produção cinematográfica. Além do processo censório, denunciado pelo cineasta no contexto de liberação do filme *A Freira e a Tortura*, era necessário lidar com dificuldades financeiras do público consumidor, as disputas de bilheteria com filmes voltados ao sexo explícito, a popularização de televisores e videocassetes nas residências, entre outros aspectos analisados no presente capítulo. Apesar de alguns cineastas e produtores já terem diversificado seus investimentos a partir da arrecadação financeira relacionada às pornochanchadas, a crise impactou o alto escalão produtivo e se estendeu também para os profissionais mais vulneráveis, como atores, continuístas, fotógrafos e outros grupos.

Segundo Nuno César Abreu, a segunda metade da década de 1970 foi marcada pela tendência de realizadores da Boca do Lixo em buscar “se relacionar com o mercado cinematográfico com mais respeitabilidade”, na medida em que procuravam afirmar uma imagem pública de competência e de reconhecimento “cultural”.⁵⁶⁹ Nesse sentido, mesmo explorando aspectos relacionados ao humor e erotismo, havia o objetivo de se afirmarem como artistas em processo de profissionalização, vinculados ou não às chanchadas eróticas. Apesar das incursões no gênero erótico-pornográfico, observa-se que, sobretudo a partir da década de 1980, alguns desses cineastas buscaram dissociar-se de discussões e estigmatizações relativas às pornochanchadas, enquanto David Cardoso mobilizou esforços para se consagrar como “rei” do gênero.

Tal movimento de reposicionamento profissional ocorreu em um contexto de transformações estruturais no campo do entretenimento, que impactaram os hábitos de consumo

⁵⁶⁸ UM galã toma o Ministério. *Correio Braziliense*. 13 jan. 1984, p. 02.

⁵⁶⁹ ABREU, 2002.

cultural no Brasil. Na época, o aparelho de televisão intensificou-se no imaginário brasileiro como objeto de consumo idealizado, configurando-se como investimento que possibilitava lazer e consumo a longo prazo, sem a necessidade de saída das residências. Tal popularização ocorreu em contexto próximo à diminuição do público nas salas de cinema, durante a crise inflacionária vivenciada pelos brasileiros na década de 1980.

Por meio da sessão de classificados, disponibilizada em fontes hemerográficas, é possível analisar a difusão de aparelhos associados ao consumo de filmes, novelas e outros programas no âmbito residencial: observava-se, gradativamente, maior divulgação de cursos voltados à manutenção eletrônica de aparelhos videocassete; a venda de cópias dos filmes nacionais e estrangeiros, bem como fitas “virgens”, sem gravações; além da comercialização de aparelhos videocassete e televisores, entre outros equipamentos.⁵⁷⁰ Desta forma, percebem-se reconfigurações nas formas de acesso ao lazer e ao consumo cultural, em uma dinâmica na qual as produções cinematográficas passaram a adentrar o âmbito doméstico e a impactar, de maneira mais intensa, as sociabilidades cotidianas.

Neste contexto, David Cardoso surge enquanto sujeito insatisfeito. Busca ampliar sua atuação, para além do cinema, ao participar de telenovelas e candidatar-se às eleições para deputado em Mato Grosso, seu estado de origem. Na televisão, reclama do pagamento aos atores e das longas jornadas de trabalho, considerando os filmes mais lucrativos. Na política, não consegue se eleger, apesar dos esforços mobilizados para a popularização de sua imagem como “rei” das pornochanchadas”.

Notícias publicadas principalmente no ano de 1982 denunciam o descontentamento do ator quanto às suas participações na televisão. O *Jornal do Brasil* veiculou que os atores de *O Homem Proibido*, novela protagonizada por David Cardoso, desejavam que a obra chegasse ao final: reclamavam do roteiro tido como fraco, das noites passadas acordados para memorizar falas e da entrega atrasada dos capítulos.⁵⁷¹ Além disso, Cardoso afirmava estar passando por prejuízos durante o período de seis meses em que se dedicou à novela: “ele já poderia ter produzido dois filmes, cada um ao custo de Cr\$ 15 milhões, e faturado Cr\$ 30 milhões, pois costuma tirar o que empata na produção e ainda ganhar 100% em cima”.⁵⁷²

⁵⁷⁰ CLASSIFICADOS. *Jornal do Brasil*. 13 jan. 1980, p. 12.

⁵⁷¹ *Jornal do Brasil*. 2 mai. 1982, nº 24, p. 16.

⁵⁷² *Jornal do Brasil*. 6 jun. 1982, p. 6.

Desta forma, a participação de David Cardoso nas novelas é analisada como tática para angariar popularidade, apesar do baixo retorno financeiro obtido por meio de seu salário como ator das telenovelas. Tal popularidade era utilizada como forma de reivindicar liberação censória ou divulgar os filmes da Dacar Produções, na medida em que os seus personagens recebiam a alcunha de “Homem Proibido”, em referência ao seu papel na televisão e à Censura Federal. O próprio ator ressaltava que era “um homem proibido fazendo *O Homem Proibido* [...]” porque os filmes que participava tratavam de sexo e violência, e não poderiam ser vistos por menores de dezoito anos.⁵⁷³

A censura perpetrada pela sociedade das décadas de 1970 e 1980 produziu efeito contrário ao objetivo inicial, na medida em que cineastas veiculados ao cinema erótico e à Boca do Lixo passaram a utilizar os vetos e as proibições para autopromoção. Deste modo, David Cardoso pôde divulgar as obras associadas à Dacar Produções, bem como sua atuação em telenovelas, o que contribuiu para a consolidação de sua imagem de galã e de sua influência enquanto produtor.

Por ocasião de visita ao Conselho Superior de Censura, para reivindicar a liberação da obra *A Freira e a Tortura* e outros dois filmes, o ator foi abordado por funcionárias do Ministério da Justiça, que se aglomeraram à porta da sala de reuniões do Conselho para solicitar autógrafos.⁵⁷⁴ Esses acontecimentos evidenciam a consolidação do cineasta como figura pública de destaque, ao mesmo tempo em que demonstram como essa popularidade era instrumentalizada em esforços para contestar os vetos da DCDP e do CSC.

Assim, reitera-se a complexidade das relações de poder no contexto estudado. David Cardoso dirigia-se ao Conselho Superior de Censura para solicitar a liberação dos filmes da Dacar Produções, interditos pela censura, em uma relação marcada pela disparidade do poder, mas em que, ainda assim, era recebido por funcionárias de órgãos públicos de forma positiva, devido à sua popularidade enquanto ator das chanchadas eróticas e das telenovelas – fato amplamente divulgado nos jornais e periódicos do período. Dessa forma, evidenciam-se as nuances e tramas de poder que permeavam as dinâmicas de circulação fílmica e de atividade censória no Brasil.

⁵⁷³ COSTA, Jorge Antonio. *Um anti-Nelson Rodrigues no horário das seis*. Jornal do Brasil. 8 fev. 1982, nº 304, p. 26.

⁵⁷⁴ UM galã toma o Ministério. *Correio Braziliense*. 13 jan. 1984, p. 02.

Com base nessas discussões, o objetivo do presente capítulo é compreender como, em meados da década de 1980, o consumo de cinema e, consequentemente, as pornochanchadas entraram em crise, bem como analisar suas consequências para a produção, a circulação e o consumo de filmes de sexo explícito. Argumenta-se que, apesar das táticas empreendidas com o objetivo de veicular as chanchadas eróticas, o gênero entrou em crise durante a década de 1980, a partir da conjugação de fatores como transformações econômicas, deslocamentos tecnológicos e disputas com filmes de sexo explícito, brasileiros e internacionais, que apresentavam imagens de consumação do ato sexual que, em períodos anteriores, as pornochanchadas não exibiam, sobretudo por conta da Censura Federal.

Nesse debate, a figura de David Cardoso é examinada como personagem que centraliza em si os discursos a respeito do cinema erótico, com ênfase no título de “rei” das pornochanchadas, em um período no qual artistas da Boca do Lixo e de outros redutos das chanchadas eróticas buscavam se desvincular dessas produções. Em contrapartida, os filmes de sexo explícito lançados pela Dacar Produções e dirigidos por David Cardoso foram veiculados sob pseudônimos, revelando tensões na produção desse gênero. Na análise do contexto abordado, o conceito de regime de historicidade passadista, cunhado pelo historiador François Hartog, fornece instrumental teórico para compreender como profissionais da Dacar lidaram com essas mudanças da década de 1980.

5.1 A festa acabou? Pornochanchada entra em crise

Os problemas enfrentados pelo cinema nacional já eram denunciados por jornalistas desde o final da década de 1970, processo este que se intensificou na primeira metade de 1980. Desta forma, o objetivo do presente tópico é demonstrar os desafios socioeconômicos enfrentados pelas salas de cinema do período, bem como as relações desse contexto com a pornochanchada e outros gêneros de filmes eróticos/pornográficos. Para isto, são analisados jornais de cidades como Brasília, Natal, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Teresina, que possibilitam a compreensão desse processo histórico, em dinâmicas nas quais o consumo fílmico das diferentes cidades apresenta conexões nacionais e internacionais.

O tripé correspondente à produção, distribuição e exibição fílmica foi abalado durante a década de 1980, em um processo que pode ser compreendido a partir de análises enfocadas

na conjuntura econômica vivida pelos brasileiros. Durante o suposto “milagre econômico”, entre 1968 e 1973, o Brasil passou por um processo de industrialização e crescimento econômico resultante de empréstimos externos, em dinâmicas que beneficiaram a classe média, mas que resultaram em repercussões negativas para grandes parcelas populacionais com menor poder socioeconômico: maior endividamento externo; avanço do capital multinacional no país; maior desigualdade social; piora na distribuição de renda e concentração da propriedade rural.⁵⁷⁵

Como observa Francieli Batista, o chamado “milagre econômico” não se limitou a um ciclo de crescimento acelerado, mas implicou uma reestruturação profunda do sistema financeiro nacional, com a consolidação de um padrão de financiamento dependente do capital externo e a consequente perda de autonomia do Estado brasileiro frente às dinâmicas do capitalismo internacional.⁵⁷⁶ Assim, no contexto de crise econômica do capitalismo mundial, relacionado ao “Choque do Petróleo” e ao fim do acordo Bretton Woods⁵⁷⁷, o Brasil passou por um processo de estagflação⁵⁷⁸, aumento de déficits orçamentários dos Estados e quedas das taxas de lucros dos setores produtos, com repercussões à classe trabalhadora, que enfrentava medidas restritivas, queda dos níveis salariais, aumento de desemprego e cortes de gastos públicos.

⁵⁷⁵ SANTAGADA, Salvatore. *A situação social do Brasil nos anos 80*. Indicadores Econômicos da FEE, Porto Alegre, v. 17, n. 4, p. 121–143, 1990. Disponível em: <<https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/indicadores/article/view/179>>. Acesso em set. 2025.

⁵⁷⁶ BATISTA, Francieli Martins. *Crise do capital e reordenamento político-econômico: o fim de Bretton Woods e o esgotamento do “milagre” brasileiro*. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Campus Marília, 2018.

⁵⁷⁷ O Acordo de Bretton Woods instituiu, em 1944, um sistema monetário internacional baseado em taxas de câmbio fixas, porém ajustáveis, ancoradas no dólar norte-americano. O Fundo Monetário Internacional (FMI) ficou responsável por supervisionar os regimes cambiais e conceder empréstimos de curto prazo a países com déficits em seus balanços de pagamento, enquanto o Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD) atuaria no financiamento da reconstrução do pós-guerra. No início da década de 1970, contudo, o aumento dos déficits externos dos Estados Unidos e a perda de confiança internacional no dólar intensificaram as pressões sobre o sistema. Em 1971, o então presidente norte-americano Richard Nixon suspendeu unilateralmente a conversibilidade do dólar em ouro — medida que marcou o início do colapso do regime de Bretton Woods, posteriormente aprofundado pela adoção generalizada do câmbio flutuante em 1973 e pela crise internacional do petróleo. Mais informações em: BELLUZZO, Luiz Gonzaga de Mello. O declínio de Bretton Woods e a emergência dos mercados “globalizados”. *Economia e Sociedade*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 11–20, jun. 1995. Disponível em: <<https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/421/01-BELLUZZO.pdf>>. Acesso em: fev. 2026; *CREATION of the Bretton Woods System*. Disponível em: <<https://www.federalreservehistory.org/essays/bretton-woods-created>>. Acesso em: fev. 2026.

⁵⁷⁸ Processo econômico que combina, simultaneamente, inflação, baixo crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e aumento do desemprego.

Além dos impactos da crise econômica internacional, ao longo das décadas de 1960 e 1970, a industrialização retardatária e a modernização agrícola brasileiras levaram à expulsão de parcela da população rural, intensificando um processo migratório para os centros urbanos. Contudo, não foi possível absorver a totalidade da mão de obra que passou a se concentrar nas cidades. Nesse contexto, a crise econômica agravou-se à medida em que diminuía a disponibilidade de empregos, em um cenário marcado pelo crescimento do número de pessoas pertencentes à população economicamente ativa.⁵⁷⁹ Como consequência, observou-se o aumento da informalidade no Brasil, bem como maior participação feminina no mercado de trabalho, como forma de contornar a crise econômica nos lares.

Essas transformações estruturais repercutiram também no setor cultural, especialmente na produção e exibição cinematográficas, em um contexto no qual a crise do cinema era, em muitos casos, atribuída ao advento dos filmes de sexo explícito. Todavia, segundo Nuno César Abreu, as análises que associavam o declínio da Boca do Lixo às produções eróticas e pornográficas mostraram-se equivocadas. Com o fim do chamado “milagre econômico”, todo o sistema de produção cinematográfica nacional foi corroído, e não apenas as obras de cunho pornográfico. Com base em entrevistas realizadas com cineastas, o autor elenca alguns dos fatores que contribuíram para essa crise:

Esgotamento do modelo da pornochanchada, o fim do prêmio adicional de bilheteria, a pressão americana da Motion Pictures, via seu embaixador (com imunidade diplomática) Jack Valenti, contra as medidas protecionistas; a inflação galopante; o aumento dos preços do ingresso; o contra-ataque das grandes distribuidoras americanas, forçando os exibidores a entrar no comércio de liminares contra a lei de obrigatoriedade (obrigando-os, desse modo, a sair da produção); a fragilidade da aliança com os exibidores e distribuidores; a invasão dos filmes de sexo explícito, disputando o mercado exibidor da pornochanchada; a “destruição” das salas de exibição dos grandes centros urbanos (também pelo sexo explícito) e, evidentemente, a crise econômica mundial que se abateu sobre o país a partir de 1982.⁵⁸⁰

Assim, o pesquisador contribui para a compreensão de como a crise das pornochanchadas, sobretudo na década de 1980, consolidou-se a partir de múltiplos fatores que

⁵⁷⁹ SABÓIA, João. *Transformações no mercado de trabalho no Brasil durante a crise: 1980-1983*. Revista de Economia Política, São Paulo, v. 6, n. 3 (23), p. 406–444, jul./set. 1986. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rep/a/WCMF6r9P6KNWq958Dbg8NcL/?lang=pt>>. Acesso em set. 2025.

⁵⁸⁰ ABREU, 2002, p. 146.

ultrapassam explicações restritas ao advento do sexo explícito ou aos problemas socioeconômicos vivenciados em âmbito internacional ou nacional. No que diz respeito às ações do embaixador norte-americano Jack Valenti – então presidente da *Motion Picture Association* (MPA), organização que representa os interesses dos principais produtores e distribuidoras dos Estados Unidos –, destacam-se preocupações por parte dos cineastas brasileiros e articulações em benefício de políticas protecionistas para o cinema nacional. No período estudado, a Lei nº 6.281 de dezembro de 1975, determinava que, nos programas que exibissem filme estrangeiro de longa-metragem, deveria ser incluído um filme nacional de curta-metragem, com natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além da exibição de jornal cinematográfico.⁵⁸¹

Todavia, durante a viagem de Jack Valenti ao Brasil, em 1977, o representante criticou as normativas que garantiam a exibição obrigatória dos curtas-metragens nacionais, em um momento no qual produtores brasileiros também promoviam campanha pela ampliação da reserva de mercado destinada aos longas-metragens nacionais. Nesse contexto, verifica-se que Valenti defendia o livre mercado como suposta estratégia de crescimento da indústria cinematográfica local, mas objetivava, sobretudo, questionar o protecionismo estatal e resguardar os interesses dos Estados Unidos no domínio das salas de projeção brasileiras.⁵⁸²

Em visitas anteriores, o representante norte-americano também afirmou que o cinema brasileiro tinha chances no mercado internacional, mas defendia que essas obras precisavam apresentar um “*international appeal*”, para que fossem bem aceitas. Além disso, Valenti argumentava que se a Censura Federal não existisse, provavelmente a produção de filmes eróticos tenderia a diminuir.⁵⁸³ Assim, constata-se interferências de embaixadores e associações norte-americanas em relação ao cinema do Brasil, em uma dinâmica na qual questionavam a legislação brasileira, estilos e abordagens dos filmes nacionais e o funcionamento da Censura Federal.

Conforme noticiado no *Jornal do Brasil*, através da atuação de Jack Valenti e da MPA, autoridades brasileiras também concordaram em “excluir a indústria americana de filmes do alcance de um decreto presidencial que instituía um aumento substancial no Imposto de

⁵⁸¹ LEI nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6281.htm>. Acesso em: fev. 2026.

⁵⁸² SILVA, André de Lima. *Jack Valenti: o momento em que as conquistas do cinema brasileiro incomodaram Hollywood*. 2012. 74 f. Monografia (Graduação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

⁵⁸³ JACK Valenti chega de Mar del Plata... *Jornal do Brasil*. 18 mar. 1970, p. 14.

Renda”⁵⁸⁴, em troca do compromisso de levar ao Congresso dos Estados Unidos os problemas de déficit comercial do Brasil. Além das isenções fiscais conquistadas, esse caráter intervencionista contribuiu para que os filmes norte-americanos tivessem entrada e circulação facilitada em território nacional. Dessa forma, as visitas do embaixador intensificaram as tensões com cineastas locais⁵⁸⁵, que atribuíram às ações do representante e de seu país parte da responsabilidade pela crise do cinema nacional, conforme evidenciado por Nuno Abreu.

Verifica-se, também, sobretudo durante a década de 1980, que parcelas dos cinemas não respeitavam a lei de obrigatoriedade na exibição de filmes brasileiros, ao alegarem que os produtos nacionais seriam incapazes de viabilizar, economicamente, as salas de projeção⁵⁸⁶ – sobretudo no caso de obras que não abordassem a temática da sexualidade. No mesmo sentido, funcionários de empresas exibidoras defendiam que “se há obrigatoriedade de exibição de produções nacionais, não há como se obrigar o público a vê-las”⁵⁸⁷, em críticas às leis de proteção ao cinema nacional. Dessa forma, percebe que as disputas entre películas nacionais e estrangeiras eram intensificadas, através de dinâmicas nas quais o produto nacional poderia ser preterido pelo público e pelos estabelecimentos exibidores.

Ao justificar a crise do cinema nacional, Nuno Abreu também aponta o fim do prêmio adicional de bilheteria, que funcionava como uma das fontes seguras de receita das pornochanchadas, visto que essas produções costumavam conseguir uma renda média consistente e número expressivo de espectadores.⁵⁸⁸ Contudo, torna-se necessário evidenciar que esse processo ocorreu de forma progressiva durante a década de 1980, devido a fatores como crise econômica e fragilidade no controle e fiscalização de bilheterias. Em 1990, o então presidente Fernando Collor extinguiu órgãos federais ligados à Cultura, como a Embrafilme e o Concine, resultando no desaparecimento desse fomento ao cinema ao final do século XX.

⁵⁸⁴ UM acordo na Jamaica. *Jornal do Brasil*. 17 set. 1976, p. 1. Caderno B.

⁵⁸⁵ Nesse sentido, cineastas como Carlos Imperial lançaram campanha que buscava a destituição do presidente e vice-presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (Luís Carlos Barreto e Jece Valadão), que haviam confraternizado com Jack Valenti durante sua vinda ao Brasil. Verifica-se que o norte-americano era considerado *persona non grata* por significativas parcelas de cineastas brasileiros, devido à tentativa de derrubar conquistas do cinema nacional. Em contrapartida, Valadão defendeu ter visitado o estrangeiro para expor que não renunciariam às conquistas do mercado nacional, entre outras questões. ASSOCIADOS de sindicato querem destituir presidente. *Jornal do Brasil*. 1 dez. 1977, p. 21.

⁵⁸⁶ CAETANO, Maria do Rosário. Gustavo Dahl quer um novo Concine. *Correio Braziliense*. 29 set. 1985, p. 6.

⁵⁸⁷ MINEIRO não vai mais ao cinema. *Jornal do Brasil* (RJ). 8 abr. 1980, p. 9. Caderno B.

⁵⁸⁸ ABREU, 2002, p. 227.

Esse desmonte institucional não pode ser compreendido de forma isolada, mas deve ser analisado com base no contexto mais amplo de transformações socioeconômicas que impactaram não apenas a estrutura do cinema, mas também os modos de vida da população e, conseqüentemente, seus hábitos de consumo. Nesse cenário, a crise repercutiu nas formas de acesso à cidade, sobretudo no que diz respeito ao lazer. Em regiões metropolitanas, observaram-se conseqüências nocivas ao bem-estar dos trabalhadores que, conforme o perímetro urbano crescia, poderiam vivenciar o aumento do tempo de deslocamento entre domicílio e trabalho, além do maior desgaste físico e mental.⁵⁸⁹ Ademais, as opções de lazer tornam-se mais caras e, em muitos casos, inacessíveis a parcelas da classe trabalhadora.

No Piauí, as atividades relacionadas ao cinema eram consideradas, desde o final da década de 1970, as mais caras da capital – mais dispendiosas que o valor da entrada de jogos de futebol no Estádio Albertão e visitas ao zoobotânico.⁵⁹⁰ A crise do cinema também foi representada em um contexto de comparações entre o consumo de obras cinematográficas e a popularização de aparelhos televisores. Sobre a temática, o jornal *O Estado* publicou um artigo de opinião assinado por Vera Haddad:

O cinema, que já teve sua época de glória, está mergulhado num sono tão profundo, que tememos não mais despertar. A televisão roubou seu público. As salas ficaram vazias, cinemas fecharam. O que não sabemos é se, realmente, foi a televisão que nos privou do cinema ou se, a qualidade dos filmes caiu tanto que não vale a pena trocarmos a facilidade de apertar um botão pela dificuldade de estacionarmos um carro próximo ao cinema. Todas essas considerações já foram bastante discutidas e o que realmente importa, no momento, é despertar outra vez esse importante veículo cultural. Não podemos permanecer inertes e assistir passivamente o desaparecimento de uma das mais importantes manifestações artísticas. A mensagem do cinema é universal. A cultura é universal. O desenvolvimento se faz através da cultura. Temos, portanto, que buscar a proliferação de todas as manifestações culturais possíveis e imaginárias. Se voltarmos ao cinema, mesmo que seja para aturar espetáculos de péssima qualidade, os produtores voltarão a se preocupar em elevar o nível dos filmes para conservar o público. [...] Por falar em cinema, os nossos estão precisando de reformas urgentes. Em matéria de conforto, as nossas casas de espetáculo nada nos oferece. Talvez pela falta de concorrência é que os empresários não demonstram a menor preocupação com a comodidade dos espectadores.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ SANTAGADA, 1990, p. 137.

⁵⁹⁰ *AUMENTA entrada de cinema*. O Estado. 4/5 nov. 1979, nº 2027, p. 01.

⁵⁹¹ HADDAD, Vera. O cinema em crise. *O Estado*. 8/9 jun. 1980, nº 2193, p. 10.

Sob perspectiva elitista, que ignora a baixa frequência ao cinema por motivos socioeconômicos, a articulista propõe que o público compareça às sessões mesmo que em espetáculos considerados de baixa qualidade, como forma de estimular o consumo de filmes e fazer com que os empresários buscassem melhorias na qualidade apresentada, para responder às demandas da audiência. O ponto de vista de Vera Haddad ilustra dinâmicas da década de 1980, em que as redes de televisão se consolidam enquanto meios de comunicação em massa, que adentravam as esferas domésticas da sociedade e influenciavam as sociabilidades de uma forma que o cinema não impactava. No período, os canais televisivos brasileiros já estavam consolidados enquanto exportadores de telenovelas⁵⁹², indício do impacto que tais produções tiveram no Brasil e em âmbito internacional.

Em contrapartida, salas de cinema ao redor do Brasil fechavam, em um movimento causado pela crise socioeconômica e popularização de meios de comunicação visual em ambientes domésticos. O processo de fechamento dos cinemas de rua pelo Brasil foi registrado em cartas e memórias de frequentadores, que evidenciavam os prédios abandonados, muitos deles ainda a exibir cartazes desbotados de obras reproduzidas em outrora. Em carta enviada ao *Correio Braziliense*, o frequentador Edson Aguiar relembra as sessões de Kung Fu, *Bangue Bangue* e “outros filmes de gosto um pouco duvidoso” que eram exibidos no *Cine Rex* da cidade de Taguatinga. Apesar do tom crítico a tais conteúdos, o missivista reconheceu que o fechamento do cinema resultou em tristeza da população, tendo em vista que tais gêneros preenchiam uma lacuna. Conforme moradoras da região afirmaram, sem os cinemas, restava como opção de lazer “assistir novela na televisão”.⁵⁹³

A carta evidencia a centralidade da televisão como meio de comunicação na década de 1980, enquanto muitos cinemas tinham menor frequência populacional e encerravam suas atividades. A seção de Classificados dos jornais evidenciava que quando alguns dos prédios que costumavam ser estabelecimentos cinematográficos eram divulgados para a venda, havia indicações de possíveis estabelecimentos que eles poderiam ser transformados: no Rio de Janeiro, um anúncio indicava que o antigo cinema poderia ser um banco, supermercado ou depósito⁵⁹⁴; outro estabelecimento da mesma cidade era anunciado como estrutura que serve

⁵⁹² OTTONE, Giovanni. *O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990*. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 271–296, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso em set. 2025.

⁵⁹³ TAGUATINGA. Uma cidade que clama por novas opções de lazer. *Correio Braziliense* (DF). 04 ago. 1980, p. 08.

⁵⁹⁴ CLASSIFICADOS. *Jornal do Brasil* (RJ). 25 nov. 1985, p. 32.

para templo evangélico.⁵⁹⁵ Dessa forma, é possível perceber que as grandes estruturas dos cinemas tendiam a ser dificilmente mantidas a partir da bilheteria, em um momento de crise econômica e disputas crescentes com outros meios de comunicação, mas também se percebe o crescimento das igrejas evangélicas no Brasil, através do movimento neopentecostal⁵⁹⁶, em ascensão nos meios urbanos, com possibilidades de apropriação e ressignificação das salas de cinema por parte das igrejas.

Tais dinâmicas foram apresentadas no filme *Retratos Fantasma* (2023), em que Kleber Mendonça Filho narra experiências pessoais e cinematográficas na cidade de Recife (PE), sobretudo através das salas de cinema. Durante a década de 1980, muitos cinemas tradicionais, de rua, foram transformados em lojas, igrejas, estacionamentos ou outros empreendimentos. Assim, é possível perceber que os frequentadores das sessões filmicas não eram suficientes para manter as salas de projeção abertas, principalmente com a disputa empreendida com as redes de televisão e com as fitas de videocassete.

Durante a década de 1980, há evidências de cinemas que foram transformados em diferentes estabelecimentos econômicos. Em Brasília, o *Cine Soleil* foi transformado em discoteca: retiraram as poltronas e o carpete vermelho, para equipar a sala com aparelhos de som e jogos de luz, mas mantiveram a tela suspensa, para que também pudessem exibir filmes ao público da boate.⁵⁹⁷ Percebe-se uma reconfiguração dos cinemas, em que suas dinâmicas filmicas são reaproveitadas, mas em busca de novas experiências de entretenimento, que pudessem ser responsáveis por maior retorno financeiro. Alguns cinemas desativados eram utilizados como espaços para ensaios de bandas⁵⁹⁸ e/ou peças de teatro, enquanto outros eram denunciados por terem sido transformados em “depósito de lixo e antro de vagabundos”⁵⁹⁹, a partir da falta de manutenção por parte dos proprietários.

⁵⁹⁵ ZONA da Leopoldina. *Jornal do Brasil* (RJ). 8 abr. 1989, p. 17.

⁵⁹⁶ Variavam suas estratégias, públicos-alvo, relação com os poderes públicos, mas tenderam a crescer, sobretudo, na pobreza e na periferia das regiões metropolitanas. MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: fatores internos. *Revista de Estudos da Religião*, vol. 4, dezembro 2008, pp. 68-95. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_mariano.pdf>. Acesso em out. 2025.

⁵⁹⁷ CINEMA x Boate. Brasília perde Cine Soleil e ganha discoteque. *Correio Braziliense*. 13 mar. 1982, p. 17.

⁵⁹⁸ CARONE, Helena. RITA Lee volta à estrada. *Jornal do Brasil* (RJ). 18 ago. 1987, p. 4. Caderno B.

⁵⁹⁹ Tal notícia é marcada por um processo de higienização social, em que as pessoas destituídas de moradia são retratadas midiaticamente como “vagabundos”, em um processo que intensifica a marginalização social. Contudo, o objetivo central deste fragmento jornalístico é demonstrar como os antigos cinemas estavam abandonados, sobretudo durante a década de 1980. VAGABUNDOS invadem cinema abandonado. *Cidade de Santos* (SP). 21 mar. 1976, p. 3.

Outras denúncias relativas aos antigos cinemas ocorriam quando as estruturas corriam risco de desabamento⁶⁰⁰ ou quando os administradores buscavam demolir os prédios para a construção de novos empreendimentos, a representar possíveis ameaças aos moradores locais. A partir de tais notícias, também é possível perceber como os estabelecimentos comerciais se expandiam em áreas que eram voltadas à moradia. Segundo moradores da região do Cine Caiçara, que estava sendo demolido na cidade de Santos, a empresa que adquiriu o prédio estava comprando casas da região para construir “ou um prédio de apartamentos, ou um supermercado ou, ainda, um shopping center”.⁶⁰¹ Tal processo foi marcado por intensa especulação imobiliária e redução das opções de lazer a preços mais acessíveis.

Ainda ao final da década de 1970, o *Cine Guanarbara*, no Rio de Janeiro, foi fechado e transformado em um edifício residencial; Em meados da década de 1980, Ouro Preto fechou seu último cinema⁶⁰²; em Belo Horizonte, os estabelecimentos *Guarany*, *São Cristóvão*, *Progresso*, *Santa Teresa*, *São Carlos*, *São José*, *Floresta* e *Independência* foram cinemas fechados em cerca de um mês, no ano de 1980, a totalizar aproximadamente 9 mil poltronas que deixaram de estar disponíveis ao público consumidor de filmes;⁶⁰³ no Rio de Janeiro, o *Cinema Santa Alice* foi fechado em 1982, por estar trabalhando no vermelho há um ano, com frequência mensal inferior a 15% das 600 poltronas;⁶⁰⁴ o *Cinema AIP* foi fechado em Recife, no ano 1983⁶⁰⁵.

Da mesma forma que as fontes hemerográficas anunciavam estabelecimentos fechados, também noticiavam a respeito de cinemas que estavam com dificuldades financeiras, como o *Cinema Rex*, em Natal, que em 1984 “possuía uma média diária de oitenta a cem espectadores, número suficiente apenas para cobrir despesas de pessoal e energia elétrica”.⁶⁰⁶ Sobre o possível fechamento de tal estabelecimento, o jornal *O Poti* noticiou:

Se confirmada a transação, a cidade verá desaparecer mais um pedaço da sua memória afetiva, cada dia mais ofuscada pelo brilho intermitente dos anúncios

⁶⁰⁰ ANTIGO cinema... *O Fluminense* (RJ). 14 fev. 1981, p. 2.

⁶⁰¹ BORGES, Anésilo. DEMOLIÇÃO de antigo... *A Tribuna* (SP). 05 nov. 1988, p. 4.

⁶⁰² CAETANO, Maria do Rosário. Gustavo Dahl quer um novo Concine. *Correio Braziliense*. 29 set. 1985, p. 6.

⁶⁰³ MINEIRO não vai mais ao cinema. *Jornal do Brasil* (RJ). 8 abr. 1980, p. 9. Caderno B.

⁶⁰⁴ EMPRESA manterá cinema fechado mais seis meses. *Jornal do Brasil* (RJ). 2 jun. 1982, p. 7.

⁶⁰⁵ JATOBÁ, Lucivânio. Carta enviada ao jornal Diário de Pernambuco. *Diário de Pernambuco*. 14 jul. 1983, p. A-8.

⁶⁰⁶ POUCO público: o drama final para apressar agonia do Rex. *O Poti*. 24 jun. 1984, p. 12.

de neon. Apesar da ostensiva decadência vivida pelo Rex, com a sua programação praticamente reduzida a filmes produzidos na Boca do Lixo (em São Paulo) e fitas usualmente grotescas tratando de lutadores de Kung Fu e outras artes marciais do Oriente, é doloroso constatar que os cinemas parecem fadados ao extermínio.⁶⁰⁷

A partir do fragmento acima, é possível analisar que o cinema não era tido apenas como um estabelecimento comercial, mas como pedaço de memória afetiva da cidade, com anúncios de neon e cartazes que marcavam a paisagem urbana. O conteúdo exibido havia impactado diferentes gerações, mas o jornal *O Poti* também apresentou críticas aos filmes exibidos, sobretudo vinculados à Boca do Lixo e filmes de Kung Fu. Dessa forma, há uma dissonância, em que o fechamento do estabelecimento é retratado como algo doloroso, na mesma medida em que alguns dos principais gêneros exibidos nestes locais eram passíveis de críticas ou combate.

Em Mossoró (RN), a frequência aos cinemas da cidade caiu em torno de 80% de 1970 até 1980, segundo informações da Jorge Pinto & Filhos Ltda., empresa que atuava no mercado exibidor.⁶⁰⁸ Com acentuadas dificuldades financeiras, as fitas pornôns nacionais eram apresentadas como recursos que contribuíam para a atração do público, bem como as películas de Kung Fu, mas a cidade acompanhou o processo de fechamento dos cinemas de rua, percebido no restante do país sobretudo durante a década de 1980.

Na ocasião de encerramento das atividades do *Cine Astor*, em Brasília – após fechamento do *Cinema I* e do *Superama Karim* –, o representante da empresa Sá Pinto, Deusdeth Burlamaqui, contesta a ideia de crise do cinema por conta da má qualidade das projeções, conforme defendido por demais profissionais relacionados ao cinema. Para ele, o *Cine Astor* possuía uma boa qualidade de material exibido, mas estaria em crise por conta da concorrência com a televisão e do preço do ingresso para ver filmes. Burlamaqui defende que quem vai ao cinema é o povão, e este “não vai deixar de comprar arroz e feijão para ir ao cinema”.⁶⁰⁹ Apesar de generalização em relação ao público consumidor dos filmes, é possível verificar um recorte socioeconômico e como esta crise afetou determinados grupos com menor poder aquisitivo.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ PRESENÇA em cinemas cai em mais de 80 por cento. *Diário de Natal*. 20 nov. 1980, p. 6.

⁶⁰⁹ ASTOR, mais um cinema é fechado em Brasília. *Correio Braziliense*. 26 jun. 1985, p. 26.

Em 1977, a Superintendência Nacional do Abastecimento (SUNAB), órgão extinto que tinha entre suas funções fiscalizar e regular preços, instituiu um decreto que limitava o preço máximo do ingresso de filmes: 20 cruzeiros para o público geral e 10 cruzeiros para estudantes. Contudo, segundo o exibidor Roberto Darze, esta medida estava atrasada, e deveria ter sido instituída anteriormente, quando os estabelecimentos cinematográficos já cobravam valores “aquém da realidade”⁶¹⁰, em busca de manter as empresas em funcionamento, mediante pagamento dos preços operacionais, como aluguéis, funcionários, impostos, luz, custo dos filmes, ingressos padronizados, manutenção, ar-condicionado (quando havia), entre outros.

Na notícia do *Correio Braziliense* que anunciava o fechamento do *Cine Astor*, há foto do estabelecimento em que é possível verificar um cartaz com o título “Sexo em Grupo”, o que evidencia a reprodução de conteúdos erótico-pornográficos como ferramenta para atrair o público consumidor. Dinâmicas parecidas foram verificadas em outros estabelecimentos por todo o Brasil, a possibilitar análise das reconfigurações de espaços cinematográficos e estudos dos comportamentos nas salas de cinema, pautadas na prática sexual – conforme será verificado no decorrer do capítulo. Contudo, para muitos estabelecimentos, a exploração da sexualidade explícita não foi suficiente para contornar a crise financeira.

Em contrapartida aos fechamentos de cinemas ao redor do Brasil, o *Cinema São Luiz*, no Rio de Janeiro, passou por reconfigurações ao início da década de 1980 que não excluíam as atividades voltadas para exibição fílmica: “no lugar do antigo e tradicional Cine São Luiz, está estreando o [...] Centro Comercial São Luiz. Aqui será instalada a sua sala comercial, junto aos dois mais modernos cinemas da cidade e de um sofisticado centro de compras”.⁶¹¹ Este processo pôde ser percebido em outras cidades do Brasil, em que os cinemas de rua eram substituídos por *shopping centers*, associados a demais atividades comerciais e passíveis de elitização por parte dos consumidores.

A televisão era apresentada como meio de comunicação que causava fuga do cinema, em um contexto de expansão da malha urbana e disputa com outras possibilidades de lazer, em boates, restaurantes e bares, espaços estes considerados pelos exibidores como parcialmente responsáveis pela baixa frequência nas sessões fílmicas. Contudo, vale ressaltar que nos períodos de auge do consumo de cinema, já havia disputa com estes outros espaços de diversão, sem que uma possibilidade anulasse ou representasse crise à outra. Além da concorrência com

⁶¹⁰ CINEMAS. *Jornal do Brasil* (RJ). 1 fev. 1977, p. 4. Caderno B.

⁶¹¹ EM cartaz... *Jornal do Brasil* (RJ). 5 out. 1980, p. 7.

a tevê, aspectos como o desconforto das salas de exibição e limitação de meia-entrada dos estudantes eram apresentados como entraves para a frequência do público nos cinemas.⁶¹² Durante a década de 1980, houve resoluções do Concine que buscavam limitar os horários de validade da meia-entrada⁶¹³, o que repercutia em menor frequência por parte dos estudantes.

Além dos aspectos apresentados, outro fator que se convencionou atribuir à crise do cinema foi a popularização dos filmes de sexo, sobretudo sexo explícito. Desde a origem e consolidação das pornochanchadas, ainda de conteúdo sexual implícito, os críticos deste movimento cinematográfico antecipavam previsões sobre a possível saturação do modelo, em que a promessa de erotismo e sexualidade sem a representação explícita dos atos de consumação carnal poderiam ser responsáveis pelo desinteresse do público em relação ao gênero. Durante a década de 1980, as chanchadas eróticas ainda tinham público, mas o contexto de liberalização dos filmes de sexo explícito fez com que as cenas de consumação sexual fossem constituídas como elementos centrais para a circulação dos filmes em território nacional.

Desse modo, produtores de pornochanchadas recorreram à inserção de enxertos com cenas de sexo explícito em filmes que já estavam em produção, para se adaptar às demandas do mercado que se reconfigurava durante a década de 1980. Tal movimento não passou despercebido aos críticos dos filmes erótico-pornográficos, que também denunciavam uma possível saturação dos filmes de sexo explícito a partir da comercialização de tais obras no circuito nacional. O *Cine Caiçara*, na cidade de Santos (SP), fechou as portas durante a década de 1980, ao que noticiaram: “o fim da casa de espetáculos já estava praticamente definido, já que o espaço [era] utilizado diariamente para exibição de filmes pornográficos”.⁶¹⁴

Apesar das televisões possibilitarem o consumo de produções não-sexuais no ambiente doméstico, o consumo de filmes com exploração da sexualidade ainda era realizado predominantemente de forma coletiva durante a década de 1980, em salas de cinema afetadas pelo contexto de crise econômica, mas que recorriam às obras de sexo explícito como forma de manter o público. Todavia, tais sessões com menor número de frequentadores e dinâmicas pautadas por comportamentos sexuais eram elementos retratados midiaticamente como sinais da decadência e possível fim dos estabelecimentos de exibição fílmica.

⁶¹² CINEMA em agonia. *Correio Braziliense* (DF). 18 jul. 1983, p. 13.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ CINE Caiçara: abandono e revolta. *Cidade de Santos* (SP). 24 fev. 1987, p. 4.

Na década de 1980 e início de 1990, a popularização dos aparelhos de videocassete também aprofundou alterações em padrões de consumo fílmico com repercussões ao gênero erótico-pornográfico. A revista *Manchete* noticiou sobre esse aparelho e suas relações com o cinema “pornô”: “em cem anos de peripécias, o cinema pornô deu uma volta completa [...]. Começou como objeto de *voyeurismo* individual, em cabines secretas, ganhou a massa nos programas duplos [...] e retornou aos ambientes íntimos com a explosão do vídeo nos anos [19]80”.⁶¹⁵ Nesse período, as exhibições públicas são retratadas como expressão da sexualidade humana destinada aos indivíduos tidos como marginalizados, enquanto o restante dos consumidores do gênero o assistia em suas residências, através das fitas comercializadas.

As exhibições públicas de filme de sexo explícito se expandiram na década de 1980. Com base em informações disponibilizadas pelo periódico *Correio Braziliense*, em 1983, cerca de 90% dos cinemas do Plano Piloto e das Cidades-Satélites – hoje chamadas de Regiões Administrativas – baseavam suas vendas na exploração da temática sexual, com cartazes ou conteúdo que evidenciavam a consumação do ato sexual, em práticas consideradas capazes de se constituir como “novidades” e atrair atenção do público consumidor.⁶¹⁶ Todavia, jornalistas noticiavam que “de nada ou pouco adiantou mais uma semana de apelo ao sexo”, tendo em vista que o movimento de fechamento dos cinemas não havia sido contido. A reportagem era acompanhada por imagens de cinemas da cidade, conforme se verifica a seguir:

Figura 34: Divulgação de filmes erótico-pornográficos



Fonte: *Correio Braziliense*.⁶¹⁷

⁶¹⁵ PORNOFILMES. *Manchete*. Ano 40, 15 jun. 1991, nº 2.044, p. 96.

⁶¹⁶ SEXO, o último apelo. *Correio Braziliense* (DF). 18 jul. 1983, p. 13.

⁶¹⁷ *Correio Braziliense* (DF). 18 jul. 1983, p. 13.

No cartaz à esquerda divulgavam o filme *C'est bon pour la santé* (1975) – traduzido como *Sexo é bom para a saúde* –, obra de comédia erótica francesa estrelada pelas atrizes Nanette Corey e Véronique Vinel. No cartaz à direita, exibe-se uma mulher desnuda, em película não identificada, mas que também reforça a ideia do espaço ocupado pelo cinema erótico-pornográfico nos cinemas de Brasília do período. Todavia, em contraste com essas informações veiculadas por jornais como o *Correio Braziliense*, também se observava expressivo apelo popular por produções classificadas como livres para todos os públicos. Segundo levantamento da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que reúne os filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores entre 1970 e 2024⁶¹⁸, entre os cem títulos de maior bilheteria, cinquenta foram lançados entre 1970 e 1989.

Desse conjunto, vinte e um pertencem à franquia *Os Trapalhões*, com classificação livre. Desses vinte e um filmes, dezesseis foram lançados na década de 1980, evidenciando a forte presença do grupo no mercado exibidor do período. Na mesma listagem de cinquenta filmes, dez podem ser classificados como eróticos ou pornográficos, além de dois títulos que, embora enquadrados em outros gêneros, apresentam teor erótico. Entre os doze filmes, quatro foram lançados na década de 1980. Dessa forma, apesar das denúncias apresentadas contra o cinema erótico ou pornográfico, durante a década de 1980, verifica-se maior frequência de público às produções com censura livre.

Conforme demonstrado anteriormente, os cinemas de São Paulo possuíam maior flexibilidade da ação censória, tendo em vista que a quantidade de técnicos responsáveis pelos vetos de conteúdos considerados impróprios não era suficiente para todas as salas de cinema da cidade. Mas apesar desta maior flexibilização, os estabelecimentos lidavam com outros problemas, especialmente na década de 1980. Por meio do jornal *A Tribuna*, de São Paulo, divulgaram dados da Embrafilme de que do mês de janeiro a setembro de 1985 cerca de 170 cinemas foram fechados no Brasil.⁶¹⁹

A intenção, neste ponto, não é verificar se os dados apresentados pelo jornal estão corretos, mas perceber como a crise do cinema era representada. Segundo generalização

⁶¹⁸ AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2024*. Brasília, DF: ANCINE, 12 nov. 2025. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2024.pdf>>. Acesso em: fev. 2026.

⁶¹⁹ A crise do cinema brasileiro... AT Especial. *A Tribuna*. 23 fev. 1986, p. 8.

publicada na *Tribuna*, os leitores de artigos a respeito de cinema que se debruçassem sobre a temática encontrariam, muito provavelmente, matérias focadas na censura cinematográfica ou na crise do cinema brasileiro – aspectos associados à desvalorização do cruzeiro enquanto moeda de troca e à inflação do período. Desta forma, o jornal denuncia que o cinema de meados da década de 1980 foi marcado pela falta de quantidade das obras, bem como de qualidade.

A crise também é percebida por meio da Embrafilme, que no período não contava com orçamento para lançamento e divulgação dos filmes que já haviam sido financiados pela empresa, como *O Beijo da Mulher Aranha* e *A Hora da Estrela*. Apesar das promessas de ampliação de financiamento à Embrafilme, o problema do cinema nacional era maior, tendo em vista que se relacionava com a necessidade de atração do público aos diversos gêneros filmicos produzidos, bem como necessidade de salas de cinema em funcionamento.

No jornal *A Tribuna*, cineastas do período elencavam justificativas para a crise do cinema vivenciada em meados da década de 1980: a lei de obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais era vista como instrumento que beneficiava apenas as pornochanchadas, em detrimento de outros gêneros; as cópias de filmes enviadas ao interior eram de baixa qualidade, à medida que se deterioravam no processo de exibição (com cortes e riscos nas películas); a censura dificultava a veiculação das obras, bem como a obtenção de recursos para sua realização, entre outras justificativas apresentadas.⁶²⁰

Assim, percebe-se que, no contexto de crise econômica e cinematográfica, os discursos provenientes de setores ligados ao cinema buscavam elaborar verdadeiras “autópsias” que explicassem os motivos da crise e da suposta “morte” dos estabelecimentos antes voltados à exibição fílmica, sem, contudo, realizar uma análise mais aprofundada dos fatores que levaram a esse processo. A questão, entretanto, revela-se mais complexa.

Nesse sentido, posicionamentos de entidades representativas do setor também procuraram oferecer diagnósticos para a crise. A Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), por meio de seu presidente Gustavo Dahl, defendia que havia criatividade entre profissionais do cinema, mas a crise era marcada por falta de recursos para a produção.⁶²¹ Entretanto, em um período de crescentes problemas econômicos e diminuição do poder de

⁶²⁰ DIRETORES discutem a crise... *A Tribuna*. 19 dez. 1982, p. 28.

⁶²¹ DIRETORES discutem a crise... *A Tribuna*. 19 dez. 1982, p. 28.

compra, sobretudo da população de camadas mais pobres da população, o acesso ao lazer tornava-se limitado.

Assim, o cinema brasileiro encontrava-se restringido por um duplo movimento: de um lado, pela escassez de investimentos para a produção; de outro, pela redução do poder aquisitivo do público consumidor. Nesse sentido, Deusdeth Burlamaqui argumentava que o cinema saía do cotidiano das pessoas por conta da crise econômica, na qual os indivíduos não deixariam “de comprar alimento para ir ao cinema”.⁶²² Apesar da generalização, na qual a condição socioeconômica desses indivíduos não é especificada, constata-se que o consumo fílmico não era acessível a todos os públicos. A percepção do problema se intensifica na medida que Burlamaqui afirma:

Fica difícil manter uma sala de cinema em Brasília, onde pagamos aluguel muito alto, condomínios fabulosos, taxas de energia elétrica a preços domésticos e não industriais e ISS (Imposto Sobre Serviço) a 10% [...] Só nos resta investir no que dá retorno [...] a comédia erótica ou pornochanchada. No Astor e no Itapoã [cinemas de Brasília], exibimos filmes deste gênero, a maioria brasileiros. Outros são italianos, alguns americanos.⁶²³

A partir da fala de Deusdeth Burlamaqui fica evidenciada a crise financeira que atinge a população consumidora dos filmes, mas também é possível perceber os problemas na administração de estabelecimentos voltados à reprodução cinematográfica. Entre os administradores entrevistados pelo *Correio Braziliense*, muitos defendem que não são favoráveis ao cinema erótico, mas o exibem como recurso para evitar a falência de seus respectivos estabelecimentos. Todavia, durante em meados de 1980 muitas salas de cinema ainda fecharam.

A crise cinematográfica foi evidenciada, também, através do artigo de opinião intitulado “O apogeu de um gênero que já acabou”. Nele, utiliza-se a obra de Inimá Simões e outros pesquisadores para abordar as produções vinculadas à Boca do Lixo como projetos que não atraíam mais o público consumidor, que já não formava filas para ver a última pornochanchada lançada.⁶²⁴ Além disso, afirmam o aumento de desemprego no âmbito de produção cinematográfica. Verifica-se que em 1984, período que a matéria foi publicada, o modelo das

⁶²² O cinema sem atrações. *Correio Braziliense*. 29 jul. 1984, p. 15.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ O apogeu de um gênero... *Correio Braziliense*. 6 out. 1984, p. 6.

chanchadas eróticas já estava estabelecido e em processo de saturação por grandes parcelas do público consumidor, mas o jornal entra em contradição ao abordar o declínio em um contexto que a pornochanchada vira “obsessão” de jovens realizadores relacionados à região da Boxa do Lixo.

A produção de pornochanchadas, em meados da década de 1980, se relaciona com o interesse do público, o que constitui o gênero como o mais rentável do período, mesmo em um contexto de crise no consumo de cinema. Se examina que, na época abordada, os jornalistas se precipitavam para denunciar problemas do cinema erótico como forma de prever o seu fim, para controlar os discursos a respeito do que deveria ser o cinema nacional. Ou seja, tais aspectos são percebidos como combate ao erotismo, em um contexto de crise que envolve problemas conjunturais – crise econômica, política e de administração das instituições relacionadas ao cinema –, bem maiores que a simples exibição do erótico ou pornográfico.

A forma que as pornochanchadas são retratadas midiaticamente também é modificada no decorrer das décadas analisadas. Se em meados de 1970, é possível analisar notícias que bradavam contra o surgimento e consolidação da “ridícula” pornochanchada, que poderia ser responsável direta pela degradação da moral e dos bons costumes, no contexto de consolidação de filmes com sexo explícito, abertamente comercializados, os filmes da década de 1970 passam a ser vistos como inocentes.

Nesta época, a Dacar Produções também passa a produzir filmes de sexo explícito, como nas obras *O Viciado em C*, *Novas Aventuras do Viciado em C*. Sobre a temática, David Cardoso afirma: “quando entrou o sexo explícito eu fiz três filmes e não aguentei, porque não trazia nada a mais, não precisava diretor de fotografia, foi acabando”.⁶²⁵ Assim, o diretor associa o advento do sexo explícito ao contexto de crise da Boca do Lixo, sugerindo que a incorporação do *hardcore* teria esvaziado não apenas a sofisticação técnica das produções, mas também o modelo de realização cinematográfica que sustentava o circuito das pornochanchadas.

Nesse sentido, uma carta de Ody Fraga, publicada na revista *Filme Cultura*, possibilita aprofundamento de discussões relacionadas à consolidação dos filmes de sexo explícito enquanto gênero fílmico no Brasil:

⁶²⁵ CARDOSO, 2023.

O pior de tudo é que os salvadores filmes de “sexo explícito” importados ou nacionais possuem um erro fundamental: não são nem autênticos, nem verdadeiros, nem reais filmes pornográficos. São apenas filmes imorais. E hoje em dia é necessário fazer a clara distinção semântica entre imoral e pornográfico. O filme imoral – para ficar apenas nos limites de nosso universo – é aquele que se estrutura sobre os valores da moral judaico-cristã, quebrando suas regras. Seus realizadores equiparam-se aos motoristas imprudentes, apenas quebram regras de trânsito. No fundo, porém, permanecem tão moralistas quanto os conceitos que agredem ou os agredem por serem mais moralistas que o comum das pessoas. É o abismo da contradição humana. [...] todos se cumpliciam num jogo de banais contraventores que depois retornam à normalidade cotidiana, não só obedecendo como impondo os padrões que por momentos, no anonimato da sala escura, derrubaram [...].⁶²⁶

Dessa forma, conforme apontamentos de Ody Fraga, os filmes de sexo explícito nacionais e internacionais transgrediam comportamentos morais e valores da religião judaico-cristã, na mesma medida em que também se constituíam enquanto produções que operavam de forma moralista quanto aos conceitos e formas que as temáticas eram exploradas. Nesse sentido, percebe-se que, tanto as pornochanchadas quanto os filmes de sexo explícito, evidenciavam o contexto de liberalização sexual, mas ainda reproduziam dinâmicas centradas, sobretudo, em comportamentos heterossexuais, no prazer masculino e na exploração feminina.

Nesse cenário de transformações do mercado e popularização dos filmes de sexo explícito, a crescente exploração sexual das imagens das atrizes causou tensões entre as mulheres que protagonizavam as obras e os cineastas ou produtoras. Conforme noticiado na revista *Manchete*, a atriz e Miss Brasil Marisa Sommer havia ingressado com ação judicial com o objetivo de impedir que a comédia erótica *Pecado Horizontal* (1982) fosse lançada. Além disso, conforme informações prestadas pelo produtor Oswaldo Massaini Filho, a atriz exigia pagamento que equivalia a 500 mil cruzeiros por dia – remuneração que, segundo o entrevistado, nem Vera Fischer ou atrizes internacionais recebiam.⁶²⁷

As disputas relativas a esse caso judicial evidenciam os aspectos informais de relações profissionais da Boca do Lixo, em que, conforme a revista *Manchete*, era muito comum que não houvesse o estabelecimento de contratos entre os diferentes profissionais que atuavam na realização de um filme. No caso específico, a atriz afirmava que o contrato com timbre da produtora havia sido enviado à sua casa, mas sem assinaturas por parte dos contratantes. Além

⁶²⁶ FRAGA, Ody. Fórum: Cartas, opiniões, depoimentos. O quilombo de Ody. IN: *Revista Filme Cultura*. Número 44, abril-agosto, 1984, p. 110-111.

⁶²⁷ ARAÚJO, Celso. O pecado horizontal da ex-miss. *Manchete*. Ano 31, 1 jan. 1983, nº 1.602, p. 120.

disso, a contenda demonstra como o advento dos filmes de sexo explícito havia alterado as dinâmicas desse cinema, conforme a autora da ação alegava ter recebido dos produtores a promessa de “cachê substancialmente aumentado em função das cenas de sexo explícito que constavam no roteiro”.⁶²⁸

No período, atrizes como Helena Ramos e Matilde Mastrangi que, durante a década de 1970, foram lançadas e consolidadas a partir da atuação no cinema erótico, migravam para o teatro e televisão, acontecimentos que não passavam despercebidos pela mídia ao final de 1970 e primeira metade da década de 1980. Em 1984, o *Correio Braziliense* veiculou uma notícia intitulada “A agonia da pornochanchada: a televisão absorve as atrizes que fizeram a fama da Boca do Lixo”.⁶²⁹ A partir do título, percebem-se três pontos principais: à época, a Boca do Lixo estava em crise; o sucesso das chanchadas eróticas é associado à atuação das atrizes de destaque; e a televisão se populariza e expande o corpo artístico.

Figuras como Vera Fischer, Sandra Bréa, Aldine Müller, Helena Ramos e Matilde Mastrangi, por vezes estigmatizadas em razão da associação ao cinema erótico, também presenciaram mudanças na forma como eram representadas midiaticamente, a partir de fatores como popularização da televisão e advento dos filmes de sexo explícito, que muitas atrizes se recusaram a participar. Em contrapartida, conforme noticiado no *Correio Braziliense*, a atriz Débora Muniz passou a ganhar oito vezes mais do que costumava receber em pornochanchadas, ao decidir gravar cenas de sexo explícito. Contudo, este gênero intensificou a precarização de condições de trabalho: a maioria das produções eram realizadas em boates ou quartos improvisados, sem roteiro prévio, com equipes técnicas mínimas.⁶³⁰

A atriz Vera Fischer, durante a década de 1980, atuou em filmes de menor apelo comercial (como *Intimidade*, dirigido por Michel Sarne), pintou os cabelos de preto — o que a distanciou da imagem consolidada pela pornochanchada — e chegou a atuar em telenovelas. Além disso, recebeu prêmios em festivais, como o XV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, na categoria de “melhor atriz” — premiação criticada pela repórter Maria do Rosário Caetano, que atribuiu a vitória à falta de concorrência.⁶³¹

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ A agonia da pornochanchada... *Correio Braziliense*. 6 out. 1984, p. 26.

⁶³⁰ BRAZILIENSE assiste a *strip-show*. *Correio Braziliense*. ApArte. 27 abr. 1986, p. 04.

⁶³¹ A agonia da pornochanchada... *Correio Braziliense*. 6 out. 1984, p. 26.

A atuação de Fischer na década de 1980 também foi analisada pelo *Correio Braziliense* como tentativa de dissociação das imagens relativas às pornochanchadas. Afirmava-se que ela teria “renunciado” à própria beleza ao pintar os cabelos de preto, para afirmar-se como atriz na obra *Dôra Doralina* (1982). Assim, constata-se que o processo de inserção de atrizes consagrados midiaticamente por meio das pornochanchadas em outras produções culturais não ocorreu sem embates.

Para segmentos da crítica, o nível de atuação dessas profissionais era tido como inferior: reconhecia-se as contribuições femininas no sucesso das pornochanchadas, mas suas atuações foram alvo de críticas, em termos e exigências que não eram aplicados da mesma forma aos atores. O pesquisador Inimá Simões afirma que, das atrizes de pornochanchadas, não se exigia mais que a presença física⁶³², uma vez que o movimento de câmera, o enquadramento e o trabalho de montagem faziam tudo por elas. Tal generalização desconsidera o processo de profissionalização das atrizes, bem como o caráter amador das atuações de homens e mulheres no período inicial de consolidação das chanchadas eróticas.

Diante do exposto, verifica-se que as crises vivenciadas pelas pornochanchadas, enquanto gênero filmico, não podem ser analisadas com base em explicações meramente estéticas ou restritas ao advento dos filmes de sexo explícito. Na década de 1980, a crise econômica marcada pela estagnação financeira e pelo crescimento da inflação repercutiu tanto nas produções cinematográficas, que angariavam menores recursos para as gravações, quanto nos padrões de consumo do público, com perda de poder aquisitivo. No mesmo período, houve a popularização dos aparelhos televisores nas residências, sobretudo entre famílias de classe média, o que contribuiu para alterações nas dinâmicas de exibição filmica nos cinemas.

Nesse cenário, a retração das pornochanchadas resultou de uma combinação de fatores estruturais e com conexões entre processos nacionais e internacionais: crise econômica, intervenção dos Estados Unidos no mercado e nas políticas de fomento ao cinema nacional, disputas com filmes estrangeiros, fragilidade nas relações profissionais da Boca do Lixo, advento do sexo explícito, abandono dos gêneros erótico-pornográficos por parte de atores, atrizes e diretores, entre outros fatores. Trata-se, portanto, de um processo de enfraquecimento progressivo que ultrapassava os limites do campo cinematográfico e se inseria em uma dinâmica mais ampla de recessão e de transformações urbanas.

⁶³² A agonia da pornochanchada... *Correio Braziliense*. 6 out. 1984, p. 26.

Se, por um lado, verifica-se o fechamento de cinemas de rua entre o final da década de 1970 e o decorrer da década de 1980, por outro, é possível observar o crescimento das cidades, o avanço do processo de urbanização e a criação de *shopping centers* com estabelecimentos destinados à exibição fílmica. Nesse contexto, os cinemas passavam a ser constituídos como experiência de consumo em ambientes fechados e climatizados, conectados a lojas, restaurantes e estacionamentos desses centros comerciais.

Entre os cinemas de rua que permaneceram em atividade, constata-se que, em determinados estabelecimentos das décadas de 1980 e 1990, houve a exploração de temáticas sexuais nas quais as representações de sexo explícito se radicalizam, como forma de atrair e fidelizar o público consumidor de nichos específicos. Além disso, intensificou-se a presença de sociabilidades marcadas pela fruição sexual nas salas de cinema, nas quais o público consumidor não era atraído apenas pelas obras em exibição, mas por apresentações de sexo ao vivo ou pelas possibilidades de práticas sexuais entre os frequentadores, conforme será analisado no próximo tópico.

5.2 Rigorosamente proibido para menores de 18 anos: o cinema de sexo explícito entre práticas e representações

“No Orly, éramos todos anônimos [...]. Éramos só uma imagem e [eu] estava descobrindo o quanto isso era bom. Éramos exatamente como os atores que trepam nos filmes, com exceção do fato de sermos de carne e osso, portanto mais saborosos.”⁶³³

O trecho acima está presente no livro *Cinema Orly*, em que Luís Capucho relata suas experiências sexuais homoeróticas em estabelecimentos cinematográficos do Rio de Janeiro, sobretudo o *Cinema Orly*. Trata-se principalmente de acontecimentos vivenciados pelo autor durante a década de 1990, mas que abordam dinâmicas sexuais nas salas de cinema que se popularizaram na década de 1980, a partir da exibição de filmes erótico-pornográficos brasileiros e internacionais gravados no período estudado na presente tese. Dessa forma, os

⁶³³ CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio Editora, 1999, p. 73.

relatos do autor demonstram o alcance de alguns filmes pornográficos, bem como as dinâmicas sexuais relativas aos espaços de exibição fílmica.

Nesse sentido, o presente tópico tem o objetivo de analisar como, durante a década de 1980, o advento dos filmes de sexo explícito proporcionou múltiplos usos e interpretações do gênero, que envolviam inspiração na realização de outras produções culturais, bem como sentimentos como choque, surpresa e excitação, em salas de projeção que intensificaram a prática de fruições sexuais, intermediadas pelas obras exibidas, conforme percebido nos relatos de Luís Capucho.

Na transição da década de 1970 a 1980, os filmes de sexo explícito foram exibidos em território brasileiro, por meio de liminares, após processos censórios que atraíram a atenção da população. As notícias abordavam o conteúdo dos filmes, os embates que envolviam censores e exibidores, o ineditismo dos conteúdos eróticos e a repercussão das obras no exterior. Nesse sentido, *Império dos Sentidos* (1976), *Calígula* (1979) e *Garganta Profunda* (1972) foram alguns dos primeiros filmes estrangeiros de sexualidade explícita exibidos no Brasil, o que contribuiu para transformações nas dinâmicas de produção da Boca do Lixo.

Essas obras estrangeiras despertavam a curiosidade do público, em períodos anteriores e posteriores às suas veiculações em território brasileiro. Peças de teatro, outros filmes, músicas e demais conteúdos culturais foram criados com referências ou inspiração nessas produções estrangeiras de sexo explícito. Os documentos disponibilizados pelo SIAN apresentam o espaço ocupado pela temática em representações nas décadas de 1970 e 1980, tendo o cantor Wandi submetido à censura a música intitulada *Império dos Sentidos*, no ano de 1986, que tinha como letra: “Uma linda japonesa / Que me encheu de vida como em tempo algum [...] / Fui correndo ao nosso quarto [...] / Que deitado em nossa cama / Tinha um moço lindo que não era eu! / [...] E hoje nós moramos juntos / Três pessoas livres, cheias de alegria”.⁶³⁴

A letra de música apresentada evidencia a inspiração direta na obra cinematográfica *Império dos Sentidos* – na qual há representações sexuais de personagem japonesa, também mencionada na música –, mas também apresenta adaptações em relação à ideia de amor livre que fugia de dimensões monogâmicas que buscava-se consolidar através da ação censória. Foi

⁶³⁴ WANDI; PREMÊ. *Letra da música Império dos Sentidos*. Rio de Janeiro, [s.d.]. Datilografada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/27765/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_27765_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

submetida à DCDP e teve sua liberação vetada, sob o pretexto de que apresenta amor grupal entre amante, esposa e marido, e por contrariar os decretos 20.493/46 e 1.077/70.

Outro trecho da letra de canção vetada intensifica a ideia de amor livre: “Numa casa com piscina / Onde tudo pode, tudo é fantasia / E o contato com a beleza / Me deixou mais leve para perceber / Todo homem que relaxa / Tem mais abertura para sentir prazer”.⁶³⁵ Observa-se que, no período estudado, as obras ainda eram submetidas à censura prévia, que só foi formalmente extinta com a Constituição de 1988. Além disso, é possível constatar que justificaram o veto com base no decreto nº 1.077/70, em que publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes não seriam aprovadas pela Censura Federal.

Assim, as dinâmicas sexuais apresentadas nos filmes e na música vetada demonstram como os comportamentos sexuais de homens e mulheres foram influenciados pelo contexto de liberalização sexual em vigor desde a década de 1960 e, conseqüentemente, pelas obras eróticas e pornográficas. Se, por um lado, a sociedade estimulava a formação de casais heterossexuais e monogâmicos – por mais que múltiplos segmentos populacionais aceitassem ou defendessem maior liberdade sexual aos homens –, por outro, no contexto estudado, homens heterossexuais publicizavam fantasias em relação às práticas sexuais de suas parceiras com outros homens, que poderiam possibilitar “mais abertura para sentir prazer”.

A letra da música também possibilita a compreensão de como esses filmes atingiram o imaginário popular no período, multiplicando referências e representações sexuais. Outro exemplo de como os filmes de sexo explícito foram recebidos pelo público consumidor pode ser percebido através da música *Baixinho Aperreado*, submetida à censura por Nicéas Drumont em 1986: “O baixinho foi dar uma de cinema / Era o seu esquema aquela diversão / Além do mais, a sua irmã era uma estrela / Desejava vê-la em ação / Ela tinha feito um filme proibido / Meu Deus, que bicho é esse tal de sexo explícito?”.⁶³⁶

Na música, o personagem ia ao cinema para prestigiar o trabalho de sua irmã, sem compreender totalmente o que seriam as obras de sexo explícito. No trecho seguinte, a tensão é evidenciada: “viu sua irmã beijando um magrela / Indecentemente cenas de pornô / Xingava

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ DRUMONT, Nicéas. *Letra da música Baixinho Aperreado*. Rio de Janeiro, 7 jan. 1986. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/28258/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_28258_d0001de0001.pdf>. Acesso em mar. 2025.

o artista, gritava feito louco / Eu mato esse caboclo desrespeitador”.⁶³⁷ Desse modo, a situação fictícia retratada na letra de *Baixinho Aperreado*, que foi aprovada pela DCDP, demonstra o desconforto que a atuação em filmes de sexo explícito poderia causar aos homens. Na manutenção do patriarcado, o filho se constitui enquanto uma continuidade do pai, que segundo o pensamento em voga no período, deveria prezar pela moralidade e respeitabilidade do núcleo familiar. A sua irmã, ao atuar em filme pornográfico, corroboraria para a desestruturação da respeitabilidade patriarcal, e, conseqüentemente, masculina.

A ambivalência do consumo dos filmes eróticos e de sexo explícito é manifestada conforme parcelas do público masculino frequentava sessões que exibiam obras desse gênero, mas contestavam e estigmatizavam a presença feminina nesses espaços, como consumidoras ou como atrizes/realizadoras das obras, sobretudo quando se tratava de mulheres de seus circuitos familiares. A música foi liberada sem cortes, enquanto outras letras com temática sexual – mas sem problematização dos perigos do pornô e do sexo livre – foram vetadas. Dessa forma, percebe-se que a insinuação sexual já não era o principal problema aos censores, desde que retratada por uma ótica masculina, heteronormativa e monogâmica – sobretudo no que se refere às práticas sexuais femininas.

As preocupações com veiculações eróticas no cinema surgiram aliadas aos primeiros dispositivos de reprodução cinematográfica, não estando restritas às décadas de 1970 e 1980 da presente análise. Segundo perspectivas tradicionais e católicas relativas ao lazer, com força principalmente na primeira metade do século XX, o cinema teria sido uma invenção do diabo, com forte influência negativa sobre a moral e os costumes.⁶³⁸ Desta maneira, as representações de beijos, carícias, amor, violência e demais práticas humanas eram vistas como mecanismos desviantes, que representavam perigos especialmente aos mais jovens, tidos como mais influenciados por tais filmes, e à sociedade como um todo.

Segundo Solange Hernandes, em meados da década de 1980 o Brasil passava pelo processo de fragilização do aparato censório em vigor, por desatualizações normativas e lacunas legais, que eram utilizadas, por parte de advogados, para a liberação das películas. Além disso, há registros de falhas ocorridas no processamento administrativo da Divisão de Censura das Diversões Públicas, de modo que alguns filmes foram vetados sem a apresentação de devidas

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ QUEIROZ, Teresinha. *História, literatura e sociabilidades*. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015, p. 45.

justificativas para o veto, o que causou ausência de motivação jurídica ao ato censório e, consequentemente, liberação das obras.

Ao perceber o momento de inflexão dos mecanismos censórios – que, em anos anteriores, foram fortalecidos – Solange Hernandez enviou para o ministro Ibrahim Abi-Ackel uma lista de filmes pornográficos liberados por magistrados de primeira instância, com o intuito de mantê-lo inteirado “dos fatos relacionados com estas autorizações liberatórias, [para] que não [...] sejam confundidas com as liberações efetivadas por este Órgão [DCDP]”.⁶³⁹ Um trecho da lista, que, em sua íntegra, contava com 106 filmes, pode ser verificado na imagem abaixo:

Figura 35: Relação de filmes liberados por medida cautelar, conforme lista encaminhada por Solange Hernandez

Nº	TÍTULO	DATA DE ENTRADA NA DCDP	MEDIDA CAUTELAR			OBSERVAÇÃO
			Nº	DATA	ORIGEM/UF	
97	OU DÃ... OU DESCE	24.08.84	6.491.189	28.09.84	6ºV.F. SP	M.C.Litisconsorte
98	TARAS DO SEXO SUJO	24.07-84	6.272.525	02.10.84	9ºV.F. RJ	M.C. Incidental
99	SACANAGENS DE CASANOVA	24.07.84	6.272.525	"	" RJ	"
100	VALE DAS TARADAS **	"	"	"	" RJ	"
101	OH! REBUCETEIO ***	27.08.84	"	"	" RJ	"
102	OS DONOS DO AMANHÃ	25.10.84	"	"	" RJ	"
103	VAI E VEM À BRASILEIRA	16.11.83	"	"	" RJ	"
104	OS RAPAZES DA CALÇADA	21.12.81	"	05.10.84	" RJ	"
105	TUDO DENTRO **	"	"	"	" RJ	"
106	A LUTA PELO SEXO	04.09.84	"	"	" RJ	"

* - FILMES LIBERADOS DUAS VEZES
 ** - FILMES LIBERADOS PELA JUSTIÇA ANTES DO EXAME DA DCDP.
 *** - FILMES LIBERADOS PELA JUSTIÇA ANTES DA DECISÃO DA DCDP.

Fonte: SIAN.⁶⁴⁰

⁶³⁹ HERNANDES, Solange. *Relação de filmes liberados por medida cautelar*. Brasília, 30 out. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cof/cso/0333/br_dfanbsb_ns_agr_c_of_cso_0333_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

Além de informar o título dos filmes, data de submissão à censura da DCDP e informações sobre as medidas cautelares que liberavam os filmes de sexo explícito, Solange Hernandez também especificava as categorias das medidas cautelares, divididas em litisconsortes, incidentais ou inominadas. A então diretora do órgão censório também informava a quantidade de vezes que as produções haviam sido liberadas, ou se a liberação por parte do judiciário havia ocorrido antes ou depois dos pareceres da DCDP. Dessa forma, constata-se que um dos objetivos era assegurar que a veiculação dos filmes não fosse confundida com o trabalho de Hernandez ou com a ação do órgão a qual ela estava vinculada.

Outro aspecto percebido através da lista de Hernandez é que a liberação dos filmes de sexo explícito através das medidas cautelares estava ocorrendo poucos meses após submissão das películas à DCDP, enquanto em períodos anteriores o processo de avaliação censória dos filmes de sexo explícito poderia durar meses ou anos. Nesse ponto, percebe-se que a DCDP perde força e passa a ser associada principalmente às práticas de fiscalização e denúncia dos filmes erótico-pornográficos, considerados “de baixa qualidade moral”.

Como consequência desse enfraquecimento do aparato censório, amplia-se a circulação de filmes explícitos no circuito exibidor. Assim, os filmes anteriormente combatidos passam a mobilizar massas populacionais rumo às salas de cinema e a intensificar os processos de reconfiguração das práticas sexuais, tanto no interior quanto fora dos espaços de exibição, mas em dinâmicas influenciadas pelas imagens em movimento dos filmes. O impacto de tais projeções não passou despercebido na imprensa:

Quando aparece pela primeira vez o pênis do ator, em close, risos e gritinhos. Os lanterninhas patrulham constantemente e quem chega não quer sentar ao lado de ninguém, procura sempre um lugar afastado. Mas o cinema vai enchendo e fica difícil encontrar lugar assim, sem vizinhos, como é regra nos cinemas da boca. Numa das primeiras filas perto da entrada, um homem gordo, com um jornal na mão, masturba-se em silêncio. O lanterninha coloca a luz sobre ele e faz uma ameaça: “vai fazer isso na rua, se pegar de novo te boto pra fora”.⁶⁴¹

⁶⁴¹ A PORNOGRAFIA... *Movimento*. 10 a 16 nov. 1980, p. 18.

Trata-se de relatos relacionados ao filme *Império dos Sentidos*, que corroboram para a compreensão de sociabilidades envolvidas nas exibições de filmes pornográficos. O ato de sentar-se sozinho, no escuro do cinema, seria parte integrante de rituais que poderiam envolver a masturbação. Nos relatos de um ex-lanterninha “em todo lugar que passa esses filmes, acontece isso [masturbação]. Nesses [...] que têm mulher fazendo *strip-tease* é mais ainda [...]. E tem os bichas [sic] que vão caçar, os bichinhas de cinema”.⁶⁴² Dessa forma, percebe-se que, mesmo em filmes cujas representações sexuais eram pretensamente heterossexuais, o público homossexual também era atraído. Assim, os cinemas funcionavam como espaços que, para além das projeções fílmicas, possibilitavam encontros e práticas sexuais nas salas de exibição ou em outros espaços da cidade.

A obra nacional *Coisas eróticas* também conquistou grande impacto nas salas de exibição brasileiras, em que jornalistas anunciavam que o público deveria se apressar para assistir a obra, antes que a Censura Federal a proibisse. Logo na primeira cena do filme, um homem estava sentado no vaso sanitário, enquanto folheava uma revista adulta que representava Jussara Calmon desnuda, uma das atrizes participantes da produção. Logo depois, ele se levanta e se dirige ao chuveiro, local onde se masturba e revela completamente a genitália.

Entre os primeiros espectadores da cena explícita, reações diversas: “Alguns [...] de boca aberta, não acreditavam naquilo. Outros se entreolhavam com um riso de canto de boca [...]. Outros desatavam a gargalhar e, depois, demonstravam certo constrangimento”.⁶⁴³ Entre as diversas reações do público, uma foi notória em muitas sessões: pedaços de papel higiênico amassados e espalhados entre algumas poltronas, indicando que o conteúdo erótico-pornográfico exibido nas telas culminou em forte reação corporal.

Segundo o historiador e crítico de cinema David Thomson, o deleite relacionado ao cinema reside, em parte, na possibilidade de assistir a representações de sexo e violência sob a proteção do anonimato. Assim, a escuridão da sala de exibição resguardaria os espectadores⁶⁴⁴ que, embora expostos a imagens potencialmente perturbadoras, não seriam facilmente identificados ou reconhecidos pelos demais presentes. Nesse sentido, para além do anonimato

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012, p. 114.

⁶⁴⁴ THOMSON, 2016.

no consumo de obras erótico-pornográficas, o escuro das salas de projeção também possibilitava a masturbação ou outras práticas de cunho sexual.

Tais fruições não constituem novidade restrita às décadas de 1970 e 1980, tendo em vista que jornalistas brasileiros do início do século XX já evidenciavam os perigos de frequentar o cinema: denunciavam as influências que o cinema, juntamente com o livro, o teatro e o jornal, estavam tendo ao contarem, minuciosamente, histórias que exaltavam “os mais atrozinhos malefícios”, sendo a projeção de filmes considerada perigosa para os cérebros tidos como “indecisos, pouco inventivos, mal conformados”⁶⁴⁵. Evidenciavam, também, a erotização das relações amorosas, através de influências das projeções filmicas⁶⁴⁶, bem como os “perigosos” flertes ocorridos no escuro das salas de cinema.

Todavia, a dinâmica de exibição dos filmes de sexo explícito, a partir da década de 1980, contribuiu para a intensificação de flertes e relações carnavais. Entre cenas exibidas, ereções e masturbações nas salas de projeção, alguns espectadores buscavam relações sexuais efetivas com outros indivíduos presentes no cinema, prática possibilitada e potencializada pelo conteúdo projetado nas grandes telas. Em contrapartida, parcelas de frequentadores das sessões de *Império dos Sentidos* evidenciavam o choque e a crueza: “achei muito bonito, mas é muito chocante. A gente fica assustada com esse final. Eu nunca tinha visto cenas de sexo assim e não sei se gostei não. Me deu um pouco de medo”⁶⁴⁷, afirmou uma estudante de 19 anos, revelando o caráter esporádico de consumo do gênero e o estranhamento causado pelas primeiras sessões com exibição de sexo explícito.

De qualquer forma, esta obra cinematográfica contribuiu para alterações na percepção populacional a respeito das características do cinema pornográfico e das possibilidades envolvidas nas salas de exibição. No jornal *A República*⁶⁴⁸ noticiaram em 1979 que *Império dos Sentidos* não seria exibido tão cedo no Brasil – tipo de divulgação que corroborava para tensões e interesse do público no conteúdo da obra –, mas no período já há relatos de exibição da obra

⁶⁴⁵ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “*A população precisa conhecer os perigos que corre!*”: consumo cinematográfico e retóricas do medo no Rio de Janeiro da Belle Époque. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 43, n. 92, p. 115-139, 2023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/rbh/a/s8WMB4DMqPZx773cbFGGy4p/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: dez. 2026.

⁶⁴⁶ QUEIROZ, 2015, p. 49.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ CINEMA. *A República*. 30 ago. 1979, p. 15.

em diferentes locais⁶⁴⁹, o que demonstra o desencontro de informações a respeito dos limites da censura e de quais produções culturais estavam em exibição.

A angústia relativa ao cinema erótico-pornográfico pode ser analisada a partir de recepções da obra *Calígula*, que retrata a vida e a sexualidade de um imperador romano. Em documentos disponibilizados pelo SIAN, a denúncia: “é a degradação humana apresentada em tela, em um cinema aberto ao público e, também a deteriorização do próprio cinema. Está batendo todos os recordes de bilheteria”.⁶⁵⁰ Solange Hernandez, por sua vez, afirma que “a obra “teria sobre a juventude brasileira profundos efeitos deletérios, com o seu erotismo degradante, vil e pernicioso, expostos de maneira grosseira, vulgar e chocante”.⁶⁵¹

A resposta, que cresce em argumentação jurídica e hostilidade, e que pode ser confundida com uma reivindicação pessoal, e não apenas da DCDP, busca combater a tática de muitos advogados representantes das produtoras/distribuidoras: alegar desconhecimento das razões de interdição. No caso, parece haver o recurso para averiguação se o filme foi interditado por contrariar a moral e aos bons costumes, por ser contra a Segurança Nacional ou ofensivo à religião. Não cabe responder a tais perguntas, mas analisar as intencionalidades envolvidas nos discursos relativos à liberação dos filmes pornográficos.

Apesar dos esforços, a DCDP não foi suficiente para contrariar os precedentes jurídicos abertos pela entrada e circulação de filmes estrangeiros de sexo explícito no Brasil, e os equivalentes nacionais se multiplicaram – tornando-se exigência de muitos exibidores. A partir da década de 1980, multiplica-se a abertura de cinemas pornô, também conhecidos como “cinemões”, que além dos filmes exibidos se constituem enquanto estabelecimentos com práticas sexuais desobedientes de uma moral cisheteronormativa dos desejos.⁶⁵²

⁶⁴⁹ No mesmo ano, o jornal divulga a exibição do filme pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP).

⁶⁵⁰ DIVISÃO DE SEGURANÇA DE INFORMAÇÕES. *Informação n° 22/1121-G2/82*. [S.l.], 22 out. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_TS/ASI/PJU/0018/BR_DFANBSB_TS_ASI_PJU_0018_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁶⁵¹ HERNANDES, Solange. *Informações prestadas por Solange Hernandez ao Procurador da República no Estado de São Paulo*. [S.l.], 17 ago. 1983. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cso/0255/br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0255_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

⁶⁵² COELHO, Juliana Frota da Justa. *Sonos todxs estrelas pornô?: a produção de subjetividades-vitrine no Cine Majestick (Fortaleza/CE)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos (SP), 2018.

O contexto de abertura dos cinemas exclusivamente pornográficos está, entre outros fatores, relacionado ao processo de urbanização das cidades e criação dos *shopping centers*, com salas de projeção específicas para filmes não-pornográficos. À vista disso, em muitas capitais do Brasil os cinemas tradicionais normalmente localizados no centro histórico entraram em crise – processo este que resultou na exibição de maior número de obras erótico-pornográficas, como mecanismo para a atração do público consumidor. Nestes estabelecimentos voltados para exibição de práticas sexuais, o público demonstrava como o sexo não estava restrito ao que era exibido em tela:

Fumávamos, chupávamos pau e dávamos o cu a despeito do lanterninha que fingia nada ver. De vez em quando, ele punha a lanterna sobre algum fumante com a brasa do cigarro muito à mostra. Afinal, era um emprego. Tínhamos um lanterninha jovem, másculo, mas que não era simpático a nenhum de nós, clientes. Ele falava conosco apenas o suficiente para repreender-nos por uma brasa de cigarro, por um pé sobre as costas da poltrona da frente. Mas isso não era sempre. Era um trabalho meio que apenas para afirmar que o cinema tinha o seu lanterninha. Nossos boquetes não eram repreendidos, nem algum de nós que decidisse se masturbar numa poltrona, nem os que deixavam o pau pra fora de pé no corredor rente à parede, nem a pegação dos travestis, nenhuma atitude sexual era repreendida e o lanterninha era apenas mais um objeto do nosso desejo.⁶⁵³

A citação acima faz parte da obra *Cinema Orly*, livro de memórias escrito por Luís Capucho, frequentador de cinemas pornô do Rio de Janeiro nas décadas de 1980 e 1990. Nela, é possível verificar diferenças comportamentais em relação ao período que *Império dos Sentidos* foi exibido. Se antes, em estabelecimentos de exibição mista – filmes pornográficos ou não –, o lanterninha repreendia as práticas sexuais dos clientes, nos cinemas exclusivamente pornô esses comportamentos eram ignorados, tendo em vista que a consumação e satisfação sexual dos frequentadores estavam relacionadas à lucratividade dos espaços.

Estes cinemas se consolidaram enquanto espaços paradoxais, mistura de implícito e explícito, permitido e proibido, claro e escuro⁶⁵⁴, com plateias que interagiam de forma corpórea em relação ao conteúdo que estava sendo reproduzido. Entre os filmes exibidos no Cinema Orly

⁶⁵³ CAPUCHO, 1999, p. 27.

⁶⁵⁴ VALE, Alexandre Fleming Câmara. *Cenas de um público implícito: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1997.

durante o período relatado, Luís Capucho lembra-se da exibição de *Taboo* (1980). Trata-se de uma franquia de filmes pornográficos que utiliza práticas incestuosas como chamariz ao público consumidor, conforme pode ser percebido no livro de Capucho e na sinopse da obra: “uma mulher cujo marido a abandona fica sexualmente frustrada pela ausência de um amante em sua vida. Evitando os avanços lascivos dos homens que conhece, ela descobre um interesse em seu filho”.⁶⁵⁵

Ao consultar fontes hemerográficas do Rio de Janeiro, cidade em que o *Cinema Orly* estava inserido, verifica-se que a franquia *Taboo* foi exibida durante o ano de 1986, com divulgações nos jornais da cidade para atrair maior público consumidor. Contudo, havia a tática de inserir títulos de conotação sexual em português, sem necessariamente ter referência ao nome original da fita. A mesma franquia foi nomeada “*Hoje é festa para minha B...*” (*Taboo – American Style parte 03*) ou “*Põe Dentro que Estou Ardendo*” e “*Entra Tudo que eu Ajudo*” (*ambos os títulos em referência a Taboo – American Style parte 04*). Provavelmente a franquia foi exibida em outros momentos pelo *Cinema Orly*, sem, contudo, divulgação nos jornais.

A franquia *Taboo* reproduz principalmente práticas heterossexuais, com exceção do sexo entre mulheres, em que homens também participavam, direta ou indiretamente. Tais características, bem como a forma em que os atos sexuais são apresentados, demonstram que os filmes eram pensados e veiculados como forma de corresponder aos desejos masculinos e supostamente heterossexuais. Contudo, na medida que as fitas eram reproduzidas e comercializadas, outras formas de consumação e práticas sexuais eram estabelecidas. Nos cines *Orly* (Rio de Janeiro), *Majestick* (Fortaleza) e *Jangada* (Fortaleza), por exemplo, as sessões atraíam majoritariamente homens que praticam sexo com homens, além de trabalhadores como michês, travestis e *strippers*. Esta recodificação dos espaços voltados à exibição de obras pornográficas heteronormativas, que vincula não necessariamente apenas os homens cisgênero e heterossexuais, resultou na criação de espaços localizados às margens, pautados pela maior liberdade sexual, através de dinâmicas capitalísticas.

⁶⁵⁵ Sinopse *Taboo*. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/taboo-1980>>. Acesso em fev. 2025.

No decorrer da década de 1980, foram popularizadas apresentações de sexo ao vivo⁶⁵⁶ em sessões cinematográficas⁶⁵⁷ e teatros, sobretudo após o fim da censura federal. No Pará, a casa de espetáculos *Lapinha* (Belém) ficou conhecida pelas apresentações inauguradas por Victor Wallace, que atuou na peça *Drácula e sua Comitiva Macabra* durante o ano de 1984. Tratava-se de uma sátira sexual do vampiro da Transilvânia, que com sua comitiva abatia e se aproveitava de escravas sexuais.⁶⁵⁸ Ao início, as representações eróticas eram simuladas⁶⁵⁹, mas devido a acomodação do público em relação às cenas, passaram para a consumação do sexo explícito durante as madrugadas, horário permitido pela censura. Havia dúvidas de que os shows realmente tinham cenas de sexo explícito, mas os colonistas afirmavam a veracidade da consumação sexual, a partir de 1984.⁶⁶⁰

O fato de que a população poderia assistir presencialmente o que antes só tinham acesso por meio do consumo de pornochanchadas era tratado no *Diário do Pará* como um dos principais diferenciais das apresentações de sexo ao vivo⁶⁶¹. Destaca-se pelo jornal a atuação de Mexicano, nome artístico de um carioca que contratava mulheres de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e demais localidades para as apresentações com consumação sexual realizadas ao redor do Brasil, passando grande temporada no *Lapinha*. Segundo noticiado, o Mexicano “abatia as lebres” no meio da pista, em referência aos atos sexuais performados entre o artista e as mulheres, denominadas lebres.

Outro destaque residia no fato de que a consumação sexual ocorria “bem pertinho” dos frequentadores,⁶⁶² característica tida como um dos atrativos ao público consumidor, que poderia

⁶⁵⁶ As fontes hemerográficas indicam que, durante a década de 1980, alguns filmes eram divulgados como se contivessem cenas de “sexo ao vivo”, expressão empregada para enfatizar a presença de atos sexuais explícitos efetivamente consumados diante das câmeras. Tratava-se de um recurso publicitário destinado a sublinhar o caráter não simulado das práticas exibidas na tela, conferindo às obras um efeito de imediatividade e autenticidade. Alguns exemplos dessas táticas podem ser observados em obras como *As Taradas do Sexo Explícito* e *Pic-Nic de Bacanais do 5º Grau* (1984). É necessário, portanto, distinguir esse uso promocional da expressão “ao vivo” dos espetáculos realizados presencialmente em cinemas e teatros, nos quais os atos sexuais, simulados ou não, eram apresentados diante do público nas próprias casas de exibição.

⁶⁵⁷ Um dos espaços que apresentava strip e sexo ao vivo entre as sessões dos filmes era o *Cine Ritz*, em Brasília. *Correio Braziliense*. ApArte. 15 dez. 1987, p. 23. Um dos shows eróticos apresentados foi o *Ela F... Por Dinheiro*, com Marcia Ferro e Sandra Midori. *Correio Brasiliense*. ApArte. 08 out. 1987, p. 29.

⁶⁵⁸ DRÁCULA no Lapinha. *Diário do Pará*. 29 jun. 1988, p. D-4.

⁶⁵⁹ *Diário do Pará*. 29 jun. 1988, p. D-4.

⁶⁶⁰ QUEIROZ, Carlos. Loucuras no Benzinho. *Diário do Pará*. 22 mai. 1987, p. 04. Caderno D.

⁶⁶¹ QUEIROZ, Carlos. Shows. *Diário do Pará*. 10 mar. 1986, p. 06; DRÁCULA no Lapinha. *Diário do Pará*. 29 jun. 1988, p. D-4.

⁶⁶² A sorte do Mexicano. *Diário do Pará*. 28 nov. 1985, p. 08. Caderno 03.

ver, em carne, osso e proximidade, práticas sexuais que antes estavam restritas às reproduções cinematográficas. Além do sexo explícito, também realizavam apresentações de dublagem e *strip-tease*, bem como encenações homoeróticas protagonizadas por mulheres⁶⁶³, voltadas para a consumação de desejos sexuais da plateia predominantemente masculina.

Segundo o pesquisador Guy Debord, o espetáculo não é compreendido como um conjunto de imagens, mas como uma relação social entre pessoas, mediatizada pelo imagético.⁶⁶⁴ Dessa forma, a sexualidade ali encenada é simultaneamente vivida e organizada como exibição, com a delimitação dos papéis de performer e espectador, mas em uma dinâmica de experiência erótica compartilhada, na qual a visualidade produz e regula as relações sociais entre espectadores, que poderiam estabelecer novos padrões de fruição sexual entre si.

Se antes o jornalista Carlos Queiroz mantinha postura elogiosa aos espetáculos promovidos pelo *Lapinha*, tidos como destinados aos espectadores que viam o sexo através da ótica da arte⁶⁶⁵, no ano seguinte afirmou que “não tem nada de arte [nas apresentações de Mexicano no *Lapinha*], chegando inclusive às raias do vulgar [...]”⁶⁶⁶. Continua as críticas ao afirmar que os atores não faziam “[...] as cenas preparatórias, aquelas carícias que ouriçam o macho e a fêmea”⁶⁶⁷. Assim, o jornalista criticava as apresentações, que iam direto para camas improvisadas, com base no “vale-tudo”, sem grandes renovações. Ao final da década de 1980 afirmava que o estabelecimento havia se elitizado e parado de sediar apresentações de sexo ao vivo. Na ocasião, o Queiroz divulgava e defendia o estabelecimento *Benzinho*, que também contava com shows de sexo ao vivo, apresentação de *strip-tease* e dublagem – tendo artistas como a travesti Rizelli, a Pantera Selvagem.⁶⁶⁸

Em meados da década de 1980, o *Cine Ritz* de Brasília contratava *strippers* para performances entre sessões de filmes com pornografia explícita, que tinham plateia formada principalmente por homens mais velhos. Os registros de bilheteria e relatos do porteiro indicam que tais sessões costumavam ser mais lotadas nos dias úteis, tendo em vista que no âmbito do trabalho era mais fácil para tais homens se ausentarem por algumas horas para acompanhar

⁶⁶³ JÁ deu jacaré no Lapinha. *Diário do Pará*. 17 nov. 1986, p. 06.

⁶⁶⁴ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

⁶⁶⁵ QUEIROZ, Carlos. SHOWS: Serenadas. *Diário do Pará*. 13 out. 1985, p. 08.

⁶⁶⁶ QUEIROZ, Carlos. *Diário do Pará*. 19 mar. 1986, p. 08. Caderno 03.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ QUEIROZ, Carlos. *Diário do Pará*. 11 abr. 1987, p. 04. Caderno D.

apresentações de *strip-tease*, sem que suas esposas soubessem das atividades. A programação era divulgada em jornais e nas portas dos cinemas:

Figura 36: Divulgação de shows de *Strip-Tease* em estabelecimentos cinematográficos de Brasília



Fonte: *Correio Braziliense*. ApArte. 19 jun. 1988, p. 07.

Na imagem, percebe-se que os cinemas evidenciavam as cenas de sexo explícito presentes no filme, bem como as apresentações de *strip-tease* que ocorreriam no palco, como forma de atrair o público consumidor em um contexto de crise no cinema. Durante o ano de 1986, a atriz Débora Muniz – vinculada à Boca do Lixo, com atuação em pornochanchadas e obras de sexo explícito – se apresentava em shows de *strip-tease* no *Cine Ritz* de Brasília.

Assim, o ato de convocarem atrizes oriundas de filmes erótico-pornográficos para apresentações presenciais de *strip-tease* reforça a hipótese de que o cinema de sexo explícito participou ativamente nas alterações de padrões de desejo sexual do público, que idealizava o elenco apresentado na tela como possibilidade de consumação dos desejos. Desse modo, os profissionais exibidos nas imagens fantasmagóricas das salas de projeção ultrapassavam o âmbito da representação fílmica, convertendo-se em objetos de idealização e desejo do público consumidor. Nesse contexto, em que as imagens eram insuficientes, o circuito exibidor mobilizava atores e atrizes dos filmes que, a partir de apresentações em “carne e osso”, se aproximavam dos espectadores e intensificavam as representações eróticas.

No Rio de Janeiro, a popularidade das apresentações de sexo ao vivo afetou o trabalho de bailarinas das boates. Segundo notícia publicada no *Jornal do Brasil*, cada vez mais patrões tratavam a disponibilidade para consumações sexuais ao vivo como pré-requisito para a

contratação de dançarinas noturnas⁶⁶⁹, em um contexto no qual não havia garantia de direitos trabalhistas. Ao final da década de 1980, cinemas cariocas do Centro e de Copacabana realizavam shows de *strip-tease* e apresentações protagonizadas por travestis, bem como cenas de sexo ao vivo. Também possível assistir apresentações sexuais em boates como a *Bataclan*:

Por volta de meia-noite começa o show. É um tanto difícil prestar atenção, porque várias meninas de programa ficam no encalço do espectador. A primeira atração do lugar é um casal. Eles entram no palco trajando o que se costuma chamar de roupas íntimas, enquanto a música ao fundo cresce. A plateia é composta por garotões, turistas de todas as idades e senhores a partir dos 40. O casal dá início à função de pé. Tanto ele como ela são jovens e nordestinos e não parecem empenhados no espetáculo. Esfregam-se mecanicamente, e nem poderia ser de outro modo, já que, como todos os astros do ramo, repetirão o show [...]. São substituídos por duas moças *topless* que se devoram igualmente, sem entusiasmo. Como seus colegas, elas são mestiças e trazem o cansaço estampado no rosto. Em seguida, é a vez do *strip-tease*, espetáculo em que o biotipo dos performers em geral é mais bem cuidado.⁶⁷⁰

O relato publicado no *Jornal do Brasil* apresenta estruturas e sequências de performances que podem variar de acordo com o estabelecimento ou época em que as apresentações eram realizadas. Contudo, se percebe que a maior parte do público consumidor era formada por homens, que por conta do turismo do Rio de Janeiro era marcado por alta rotatividade de frequentadores. Homens e mulheres que atuavam nas encenações sexuais poderiam estar divididos entre várias apresentações, em mais de um estabelecimento, e até prática da prostituição, com clientes que encontravam nos bares e boates.⁶⁷¹

Em São Paulo títulos como *Elas Fazem por Dinheiro*, *Soltando a Franga*, *Fantasia Eróticas de Lily*, *Transas Eróticas* e *Clínicas das Taras* foram algumas das peças que exploraram o sexo ao vivo, ao final da década de 1980.⁶⁷² Em Recife, a Fundação de Cultura

⁶⁶⁹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 26 jul. 1981, p. 01. Caderno B.

⁶⁷⁰ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 15 mai. 1987, p. 08. Caderno B.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² *Diário de Pernambuco*. 08 mar. 1989, p. B-3.

da Cidade do Recife proibiu as encenações com sexo explícito nos palcos, mas sem banir os espetáculos, para que não fosse acusada de censura.⁶⁷³

Em outras localidades do Brasil os espetáculos sexuais ao vivo em ambientes de exibição cinematográfica também eram práticas recorrentes. Após a reprodução do filme *Dr. Frank na Clínica das Taras* (1986) no *Cinema Astro* em Porto Alegre, o protagonista entrou no palco e contou piadas picantes, seguido de uma das atrizes, que performou um *strip-tease*. Posteriormente, os dois iniciaram o show de sexo explícito⁶⁷⁴ – ao que o delegado de polícia abriu inquérito policial para investigar o caso, no tocante à autorização para este tipo de espetáculos e possível presença de menores durante a apresentação. Em Fortaleza, o *Cine Paladium* foi fechado por apresentar cenas de sexo explícito nos intervalos de sessões voltadas para maiores de 18 anos, mas que permitiam a entrada de “menores mal saídos da infância”.⁶⁷⁵

Ambos os estabelecimentos foram investigados, autuados e/ou fechados sob a justificativa de proteção aos menores de 18 anos que poderiam estar presentes nas sessões, mas estes espaços representavam novas práticas sociais e formas de lidar com o corpo que eram combatidas por camadas sociais tidas como conservadoras, independentemente da idade do público consumidor. As apresentações de sexo ao vivo representavam uma nova dimensão de consumação erótica no âmbito cinematográfico, em um contexto que já combatiam a veiculação de cartazes, trailers, sinopses e conteúdo das obras erótico-pornográficas exibidas. Dessa forma, os cinemas se consolidam enquanto locais comerciais para práticas sexuais – que desde o surgimento já eram apresentados como espaços de potenciais “perigos”, por conta dos ambientes escuros e possíveis distanciamentos da fiscalização familiar.

Cabe ressaltar que este movimento de surgimento e expansão dos locais comerciais para práticas sexuais não estava vinculado exclusivamente aos cinemas, tendo em vista que a partir da década de 1980 também foram criadas saunas, festas de *cruising*, *sex shops*, cine vídeos e outros estabelecimentos que possibilitavam maior liberdade de fruição das práticas sexuais. Na transição da década de 1980 para 1990, o ator Oásis Minniti estava atuando como diretor de espetáculos eróticos e professor de “erotização” – termo utilizado para denominar o ato de manter o pênis ereto, durante a prática sexual, da vida privada ou para gravações de filmes.

⁶⁷³ CRAVEIRO, Paulo Fernando. Sexo ao vivo é banido do palco nos teatros. IN: *Diário de Pernambuco*. 04 ago. 1989, p. A-7.

⁶⁷⁴ GAÚCHOS veem show pornô. *Jornal do Brasil*. 05 ago. 1988, p. 04.

⁶⁷⁵ CINEMA mostrava sexo ao vivo entre sessões. *Correio Braziliense*. 30 set. 1988, p. 25.

Neste período, o ator já estava consagrado entre alguns veículos midiáticos como o rei do sexo explícito.

Em frente ao *Cine Studio*, em São Paulo, anunciavam-se: “aulas de sexo com Oásis Minniti”⁶⁷⁶, ator envolvido no primeiro filme de sexo explícito nacional aprovado pela Censura Federal durante a Ditadura civil-militar, e que também participou em dezenas de filmes *hard core*. Nas aulas, o ator ensinava como os homens poderiam manter o desempenho sexual durante o ato – para, em suas próprias palavras, “não brochar” –, por meio da técnica chamada de “substituição da imagem”, na qual o aluno imaginava alguma pessoa ou situação que lhe despertasse prazer, especialmente quando estivesse mantendo relações sexuais com alguém que não o atraísse. Segundo ele: “às vezes, o cara vai para um motel com uma garota e tem a maior atração por ela vestida. Quando ela tira a roupa, cai o peito, tem cicatriz, barriga... daí o cara broxa”.⁶⁷⁷

Segundo a socióloga Claudine Haroche, “a dominação masculina poderia também ser explicada como uma tentativa de dominação da impotência masculina”.⁶⁷⁸ Nesse sentido, a ideia de potência, de virilidade e, conseqüentemente, de dominação, se relaciona com a aspiração de superação dos limites, na força, no esporte, no dinheiro e no sexo. Desse modo, percebe-se como a ideia de superar limitações é veiculada como prática fundamental na confirmação dos padrões de masculinidade, nos quais, entre outros fatores, os homens que apresentassem baixo desempenho sexual – sobretudo quanto à incapacidade da ereção peniana – seriam estigmatizados.

Tendo em vista que a impotência é estigmatizada no individualismo contemporâneo, em um contexto concomitante de uma cultura do narcisismo em que valores de poder, de autossuficiência e de arrogância são intensificados⁶⁷⁹, Oásis Minniti elaborou técnicas para evitar a impotência sexual e as ensinou a outros homens, em um período no qual medicamentos como o Viagra⁶⁸⁰ ainda não haviam sido lançados. As aulas eram destinadas ao público que

⁶⁷⁶ OÁSIS, o explicito. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 07.

⁶⁷⁷ OÁSIS, o explicito. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 05.

⁶⁷⁸ HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 29.

⁶⁷⁹ HAROCHE, 2013, p. 33.

⁶⁸⁰ Pílula destinada ao tratamento de disfunção erétil, lançada no Brasil ao final da década de 1990.

apresentava inseguranças em relação ao desempenho sexual, mas também atraíam indivíduos que desejavam atuar como profissionais do sexo explícito.

Nesse sentido, evidencia-se que a produção dos filmes de sexo explícito no Brasil intensificou preocupações masculinas em relação à potência sexual: se, nas pornochanchadas, o sexo era simulado e não havia exibição das genitálias, nos filmes explícitos a ereção e o orgasmo masculinos se instituíam como elementos fundamentais para a realização das cenas pornográficas. Além disso, as performances apresentadas pelo cinema não se limitavam à divulgação de práticas sexuais, mas também contribuíam para o estabelecimento de padrões do comportamento sexual, com impacto nas experiências do público consumidor. Algumas dessas problemáticas podem ser observadas através da cena abaixo:

Figuras 37.1 e 37.2: Cenas do filme *Coisas Eróticas* (1981)



Fonte: reprodução.⁶⁸¹

A cena, presente no filme *Coisas eróticas*, deveria ser marcada pela consumação do ato sexual entre o homem e a mulher. Contudo, durante a gravação, a atriz que havia aceitado performar na cena de sexo explícito desistiu da consumação sexual, e empurrava o ator quando ele tentava penetrá-la⁶⁸²; o ator, por sua vez, teve dificuldades em manter o pênis ereto. Como o diretor estava com pouco filme e não havia grandes possibilidades para erros e reencenações, decidiu manter a cena da forma que foi gravada. A realidade, muitas vezes precária, de gravação

⁶⁸¹ ROSSI, Raffaele. *Coisas eróticas* [filme]. Direção: Raffaele Rossi. Brasil: Empresa Cinematográfica Rossi, 1981. 83 min. Minutagem das imagens 38.1 e 38.2: 01:16:00h.

⁶⁸² GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012.

da Boca do Lixo pode ser percebida pela falta de recursos da gravação que, no caso dos filmes de sexo explícito, evidenciam os êxitos e frustrações do ato sexual.

Tal como gênero e sexualidade foram historicamente constituídos – especialmente no âmbito das sociedades ocidentais –, a ereção e a capacidade de proporcionar satisfação sexual à parceira, no interior de uma dinâmica heterossexual tomada como normativa, instituíram-se como elementos centrais da masculinidade. Segundo Oásis Minniti, o ator Jece Valadão “tem fama de machão”, mas nos filmes ele sempre estava com o pênis flácido.⁶⁸³ Dessa forma, é possível perceber que os filmes classificados como *hardcore* potencializaram mudanças em comportamentos relativos à masculinidade, em que passara a ser mais fácil comparar tamanhos de pênis, desempenho sexual e padrões de aparência. Se antes tais comportamentos já existiam entre parcelas de homens, principalmente nas relações cotidianas e privadas, o cinema potencializou disputas públicas.

Na década de 1990, o ator Oswaldo Cirillo, que era dez anos mais novo que Oásis Minniti, desafiou o “rei do sexo explícito” a performar “quarenta bombadas por dia”, em referência ao número de ereções/consumações sexuais que o desafiante dizia conseguir. Segundo noticiado em fontes hemerográficas da época, o desafiado conseguiu bater o recorde, o que trouxe publicidade às performances dos dois envolvidos. Neste ponto, cabe-se ressaltar como os atores buscavam ultrapassar limitações físicas para se constituírem enquanto figuras centrais do cinema explícito brasileiro e, conseqüentemente, homens viris. Com o envelhecimento e diminuição do desempenho sexual, tais atores poderiam estar fadados à perda de espaço no mercado – contudo, Oásis Minniti negava tais ideias, a afirmar que o sexo era a coisa mais importante do mundo, e os homens deveriam “transar” todo dia, até os 100 anos de idade.⁶⁸⁴

Além das preocupações com a potência sexual masculina, Oásis Minniti ensinava aos outros homens como deveriam agir durante o sexo (estando a mulher de frente e de costas), para que as mulheres também pudessem atingir o orgasmo. Para ele, na posição de costas, o membro masculino deveria estar levemente posicionado de baixo para cima, para que pudesse entrar em contato com o clítoris; na posição “de quatro”, a mulher deveria levantar levemente uma das pernas, para que o movimento do pênis pudesse atingir o clítoris; de frente, conhecido

⁶⁸³ OÁSIS, o explicito. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 08.

⁶⁸⁴ OÁSIS, o explicito. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 05.

popularmente como “papai-e-mamãe”, quando o homem colocava o pênis na vagina, deveria ir dez centímetros acima, de modo que tal membro pudesse encostar no clítoris.⁶⁸⁵

Tais instruções são sintomáticas de um período pós-revolução sexual, em que o sexo é cada vez mais desvinculado da reprodução humana, e voltado ao prazer de homens e mulheres. Além disso, as décadas de 1970 e 1980 no Brasil foram marcadas por maior liberdade sexual às mulheres, urbanização e crescimento das cidades, dinâmicas também relacionadas à maior inserção feminina no mercado de trabalho e lutas por igualdade de gênero. Dessa forma, ao homem viril não bastava apenas se relacionar com a maior quantidade possível de mulheres, mas satisfazê-las sexualmente. A capacidade de ereção prolongada e de promoção do orgasmo feminino foram técnicas comercializadas por Oásis Minniti, destinadas aos homens que buscavam carreira no âmbito do cinema erótico, mas também aos indivíduos que queriam melhor desempenho com suas parceiras.

As repercussões do sexo explícito foram diferentes aos atores e atrizes, conforme padrões comportamentais e dinâmicas de gênero do período. Quando *Coisas eróticas* estreou na cidade natal de Vânia Bonier, o proprietário de uma lanchonete não percebeu pelo cartaz que uma das principais atrizes em cenas de sexo explícito era Vanilda, nome civil de sua irmã. Após ser informado, comprou ingresso para o filme – apesar de recusar-se a ficar na sessão até a cena em que Vânia (ou Vanilda) se envolve em práticas sexuais – e, posteriormente, dirigiu-se para São Paulo, onde foi ao apartamento da irmã, a segurou pelo pescoço e a jogou na parede. Após tal ocorrência, os irmãos cortaram relações e nunca mais se falaram. Outras atrizes da obra, como Ilse Cotrim e Deusa Angelinno, disseram que se arrependeram da atuação em *Coisas eróticas*, e Deusa chegou a mudar de nome, afastando-se das produções da Boca do Lixo.

Situação diferente ocorreu com Walder Laurentis, que também atuou em cenas explícitas de *Coisas eróticas*. Contudo, neste caso o ator foi recebido com honrarias em sua cidade natal: o jornal da cidade pretendia fazer uma entrevista exclusiva, e pagou passagem e hotel para que ele pudesse ir. Foi recebido por habitantes locais que riam, tímidos, e pediam autógrafos. Oásis Minniti se destacou nas produções de sexo explícito por erotizar – expressão que denominava o ato de ter ereção em frente às câmeras com facilidade – e dedicou anos de sua vida para se consolidar como o “rei do sexo” e atleta sexual, que manteria vida saudável e livre de vícios para se dedicar às produções com pornografia explícita. Dessa forma, se percebe

⁶⁸⁵ OÁSIS, o expliciteiro. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 06.

que a pressão social recaía principalmente sobre as mulheres que atuaram em *Coisas eróticas*, enquanto os atores tiveram maior facilidade para explorar os retornos financeiros e outras repercussões das produções sexuais em suas carreiras.

Além do avento das obras nacionais de sexo explícito, durante a década de 1980, também se verifica a radicalização desse gênero, aspecto evidenciado através da frase: “o nosso povo é psicopata sexual, rapaz. O povo não quer ver sexo não. O povo quer ver aberração, coisas bestialógicas, grossura. Acabou aquela época do sexo sensual, romântico, saudável”⁶⁸⁶, que faz parte do filme *Taras de Colegiais*, dirigido por Juan Bajon e lançado no ano de 1984.

Essa obra faz parte do ciclo de sexo explícito brasileiro e aborda a história de um adolescente de família de classe média, que decide virar garoto de programa e ator de filmes pornográficos. Na cena citada, um ator mais experiente dá dicas do que o público consumidor gostava de ver no período, enquanto ele mesmo estava de saia, peruca e outros adereços então associados ao feminino, para gravar cenas sexuais com uma mulher cisgênero.

Segundo a cena retratada, parte do público consumidor supostamente demonstraria interesse por filmes que explorassem práticas sexuais consideradas “aberrações” por determinados setores da crítica e da imprensa, distanciando-se progressivamente do erotismo insinuado característico das pornochanchadas. Nesse contexto, o termo “aberração” era mobilizado para designar conteúdos que extrapolavam os padrões anteriores: fetichização da juventude; exposição de corpos fora dos modelos de beleza predominantes; representação de práticas e identidades sexuais dissidentes em relação à heterossexualidade dominante; e insinuações sexuais com animais, entre outros elementos. Com o enfraquecimento da atuação da DCDP no contexto da abertura política, tais produções passaram a testar mais intensamente os limites da legalidade e da moralidade vigentes.

Antes da veiculação de obras de sexo explícito nacionais, a Dacar Produções já explorava cenas de insinuação sexual com animais, como no filme *Corpo Devasso* ou *O Viciado em C*. Na primeira obra, o personagem Beto é um homem que vive em região rural e tenta ter relações sexuais com sua namorada, Fátima, mas ela recusa, por ser virgem e faltar apenas um mês para o casamento dos dois. Posteriormente, o protagonista é retratado em insinuações de

⁶⁸⁶ BAJON, Juan. *Taras de Colegiais*. (Filme). Fonte: reprodução. 70 min.

copulação com uma bezerra, enquanto afirma “você é a única que me entende, Alice. Falta pouco!”:

Figura 38: Cena do filme *Corpo Devasso* (1980)



Fonte: reprodução.⁶⁸⁷

A construção narrativa do filme evidencia disparidades de gênero, em que entre as mulheres do período estudado havia a preocupação de preservação da virgindade antes do casamento, enquanto os homens desfrutavam de maiores possibilidades de experimentação sexual, na tentativa de impor o ato às suas namoradas. Ademais, a obra reforça a ideia de que, sobretudo para o homem do campo, a consumação sexual com animais era uma possibilidade, apesar da atitude ser repreendida, em seguida, por uma das personagens. Dessa forma, as imagens 39.1 e 39.2 são simulações do ato sexual que aparecem brevemente no filme – obra que não tinha como objetivo principal explorar a temática do sexo com animais, apesar de evidenciar tal prática.

A partir do momento de liberação dos filmes de sexo explícito, os diretores buscavam na exploração do conceito de aberração e de sexo extremo uma forma de chamar a atenção do público consumidor e arrecadar dinheiro, com cenas cada vez mais explícitas e que pudessem misturar diferentes fetiches em uma única obra – diferente do que acontece na atualidade, em que os vídeos pornográficos são publicados na internet e podem ser divididos por categorias bem definidas nos sistemas de busca dos sites.

Segundo a antropóloga María Díaz-Benítez, as estéticas mais comumente associadas às práticas sexuais bizarras são aquelas em que envolvem sexo com animais, o uso de secreções e

⁶⁸⁷ *CORPO DEVASSO*. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, 81 min. Minutagem: 00:04:04.

excrementos corporais, a representação corpos estranhos ou “anômalos” – anões ou pessoas às quais falta alguma extremidade, além dos “deformados” por intervenções voluntárias –, bem como indivíduos que divergem dos padrões hegemônicos de beleza.⁶⁸⁸ Ainda segundo a autora, “quanto mais extrema for a prática encenada nos filmes, quanto maior for sua capacidade de despertar o nojo, maior a possibilidade de se aproximar do considerado bizarro”.⁶⁸⁹

Durante a década de 1980, o diretor José Mojica Marins – também conhecido pelo seu personagem Zé do Caixão – recorreu ao sexo explícito para arrecadar dinheiro. O diretor afirmou que sempre se recusou a fazer esse tipo de filme, que o causava nojo, mas que precisa sobreviver e tinha, à época, 23 filhos, resultado de sete casamentos.⁶⁹⁰

Nesse contexto, no qual as pornochanchadas disputavam espaço com produções de sexo explícito e alguns produtores naturalizavam a utilização de animais em obras desse segmento, José Mojica dirigiu uma narrativa que incluía a exploração de um cachorro, um cavalo e um papagaio em cenas de caráter sexual. Tratava-se de um enredo em que três homens competiam entre si para provar quem era o mais viril, devendo depositar uma ficha em uma urna a cada orgasmo alcançado. Assim, dispunham de 24 horas para se relacionar com diferentes mulheres. Apesar das múltiplas temáticas abordadas, o principal elemento de divulgação da obra foi a cena que envolvia uma mulher e um pastor alemão.

Nos jornais, a obra foi divulgada como “o filme de sexo explícito mais ‘sacana’ dos últimos tempos”, em que há “cenas entre ‘a menina e o cachorro’ como jamais foram mostradas no cinema!”.⁶⁹¹ A propaganda foi construída a afirmar uma novidade no cinema nacional, em que os realizadores testavam os limites da moralidade com o objetivo de serem pioneiros e atrair espectadores. O público consumidor, seja ele horrorizado ou excitado, pagou ingresso para ver tal obra, que se tornou sucesso de bilheteria. Contudo, segundo Denise Godinho e Hugo Moura, o objetivo de José Mojica Marins era produzir um filme escatológico, nada excitante e com atores feios, por estar cansado da onda pornô, que não ia embora.⁶⁹² Tais filmes não pararam, na Boca do Lixo ou nas produções posteriores de José Mojica, como será visto posteriormente.

⁶⁸⁸ DÍAZ-BENÍTEZ, 2012.

⁶⁸⁹ DÍAZ-BENÍTEZ, 2012, p. 245.

⁶⁹⁰ CORREIO Braziliense. Desencarte. 25 jul. 1985, p. 05.

⁶⁹¹ *Jornal dos Sports* (Rio de Janeiro). 22 jul. 1985, p. 06.

⁶⁹² GODINHO, Denise; MOURA, Hugo, 2012.

Juan Bajon, por exemplo, dirigiu obras que apresentavam zoofilia, sexo grupal, insinuações de pedofilia e pederastia, *voyeurismo* e outras categorias sexuais, que tinham circulação no Brasil e no mundo. Essas categorias sexuais funcionavam de diferentes formas: parte do público consumidor revelava choque ou desconforto, enquanto outros se apresentavam enquanto ávidos frequentadores destas sessões, a contribuir para a circulação monetária. Segundo o comunicólogo José Ramón Benítez, o Brasil foi o maior produtor de filmes de sexo com animais, exportando essas fitas para outros países⁶⁹³ – apenas no ano de 2013 criaram uma lei para proibir a utilização de animais na gravação de filmes sexuais.

Contudo, os corpos femininos continuavam a seguir padrões de beleza semelhantes aos das pornochanchadas, em que as mulheres deveriam ser magras, jovens, principalmente cisgêneros – a não ser em obras específicas que exploravam representações sexuais de travestis e de transsexuais –, de estatura mediana (normalmente menores que os homens), com seios e nádegas de tamanho moderado e sem pelos nas pernas e axilas. Na obra *Taras de Colegiais*, por exemplo, quando insinuam relações com mulheres idosas ou com travestis, as cenas são cortadas, mas quando são mulheres cisgêneros, jovens e de acordo com os padrões de beleza da época, há a retratação, em detalhes, das relações sexuais que foram consumadas.

Juan Bajon foi um dos oriundos da Boca do Lixo que se destacou na direção e circulação de filmes com pornografia explícita que adentraram na exploração de fetiches não retratados de forma convencional anteriormente – chamados de pornografia bizarra. Contudo, Sady Baby, José Mojica Marins (Zé do Caixão) e outros diretores que já produziam pornochanchadas também se destacaram neste gênero.

Os cartazes coloridos e com apresentação de nudez parcial, típicos das pornochanchadas, foram substituídos por anúncios mais simples, normalmente com fundos neutros e textos – sem imagens. Nos cartazes de obras explícitas, a frase “rigorosamente proibido para menores de 18 anos” e outras informações sobre o produto. No caso, se percebe que a censura também era utilizada para a divulgação: em *Taras de Colegiais*, a afirmação de que filme era “extremamente erótico” e tinha “cenas de sexo”, como forma de atrair o público consumidor.

⁶⁹³ BENÍTEZ, José Ramón Díaz. *Pornografia bizarra no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Juan Bajon dirigiu filmes vinculado à Galápagos Produções, e foi o diretor que mais produziu filmes no chamado “ciclo dos cavalos”, iniciado com as pornochanchadas, mas que também adentra aos filmes de sexo explícito. Um dos marcos foi a obra *Mulher, Mulher* (1979), dirigida por Jean Garrett. Nela, a atriz Helena Ramos tem insinuações sexuais com um cavalo – elemento que contribuiu para o grande sucesso do filme, mas sem a exposição de genitálias ou insinuações explícitas de práticas sexuais com cavalos, fronteiras estas que são ultrapassadas por Juan Bajon. Segundo o diretor:

Eu acho que esses filmes de zoofilia são feitos de acordo com o ser humano que procurava. Tinha cruzamento de cavalos, eu só fiz de cavalos. Eles eram...em verdade eu conversei com um cara da fazenda que eles tinham uma qualidade incrível. Eu acho o cavalo um animal muito erótico, nós nunca machucamos nenhum cavalo em cena. Tudo era natural entendeu? Nada era forçado [...]. Normalmente, a gente punha uma égua bem de longe, mas por perto. Uns 50 metros e ele via o perfil da égua. Quando não acontecia nada, a gente chamava outro cavalo.⁶⁹⁴

O aspecto erótico visto pelo diretor é ressaltado enquanto característica que poderia atrair o público fetichista. Assim, outras obras, durante a década de 1980, buscavam multiplicar os filmes pornográficos vinculados aos cavalos. Alguns, de forma mais explícita que outros. Desta forma, Juan Bajon dirigiu filmes como *Sexo a Cavalo* (1985), *Seduzida por Um Cavalo* (1986), *Duas Mulheres e Um Pônei* (1986), *A Garota do Cavalo* (1986), *Loucas por Cavalos* (1986), *Meu Marido, Meu Cavalo* (1986), *Viciadas em Cavalos* (1987) e outros. Trata-se de produções com baixo orçamento e poucos atores, que utilizavam do sexo explícito e da zoofilia como principais atrativos.

No filme *Loucas por Cavalos*, a protagonista é uma mulher casada que está em uma fazenda, em relações aparentemente conflituosas com o seu marido: em alguns momentos, eles trocam agressões; em outros, riem juntos. Ao dormir, a personagem tem sonhos eróticos com um cavalo, o que desperta a atenção e ciúmes do seu companheiro, retratado por ela como incapaz de dar tanto prazer como um cavalo.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ BAJON, Juan. *Entrevista concedida a Rafael Spaca*. Disponível em: <<https://medium.com/@rafaelspaca/juan-bajon-4362fd73023a>>. Acesso em ago. 2024.

⁶⁹⁵ BAJON, Juan (dir.). *Loucas por Cavalos* [filme]. Brasil, 1986. [60 min.]. Minutagem: 00:23:20.

A protagonista da obra é retratada como uma pessoa de sexualidade praticamente insaciável, que teria perdido a virgindade ao cavalgar sem roupa – desejo este, relativo aos cavalos, que continua se manifestando em suas relações e em seus sonhos. Durante o dia, a personagem se relaciona sexualmente com o marido. Durante a noite, ao sonhar, fantasia com o cavalo, o que desperta ciúmes e escárnio por parte de seu companheiro humano. Há closes prolongados nas genitálias, de homens e mulheres humanos, bem como no pênis do cavalo.

Em comparação ao cavalo, o marido é apresentado no filme como insuficiente do ponto de vista viril e sexual, em uma narrativa que sugere relação de medo da impotência masculina: enquanto o animal é retratado como portador de um pênis avantajado e permanentemente potente, capaz de proporcionar prazer à protagonista, o homem é apresentado como falho, vulnerável e, em muitos momentos, humilhado. Dessa forma, a exploração animalesca intensifica o caráter grotesco da obra, na mesma medida em que demonstra possíveis inseguranças relativas ao desempenho sexual masculino.

Com base no enredo do filme, constata-se a exploração de elementos e práticas sexuais não convencionais como forma de chocar a audiência e de explorar nichos do público consumidor que se interessavam pela temática, em um contexto de crise na produção de pornochanchadas e, em meados da década de 1980, de filmes de sexo explícito. Apesar da exploração de animais, há evidências de que tais produções foram exibidas em cidades como Natal (RN)⁶⁹⁶, Santos (SP)⁶⁹⁷, Brasília (DF)⁶⁹⁸, Florianópolis (SC)⁶⁹⁹, Rio de Janeiro (RJ)⁷⁰⁰ e outras regiões do Brasil, em um contexto no qual as leis em proteção aos animais, relativas a essas gravações, só foram formuladas em períodos posteriores.

Com base nas discussões apresentadas, evidencia-se que, durante a década de 1980, a consolidação dos filmes de sexo explícito nacionais ocorreu com base em circuitos produtivos e dinâmicas relativas às pornochanchadas – em muitos casos, produtores das chanchadas eróticas aproveitaram materiais gravados para inserir cenas de consumação do ato sexual. Nesse contexto, a entrada de películas explícitas internacionais no mercado brasileiro também

⁶⁹⁶ CINEMA. Mulheres Loucas por Davalos. *Diário de Natal*. 9 mai. 1987, p. 9.

⁶⁹⁷ EM cartaz. Sexo a Cavalo. *Cidade de Santos*. 3 fev. 1986, p. 13.

⁶⁹⁸ REPRISES. Sexo a Cavalo. *Correio Braziliense*. 27 mar. 1986, p. 22.

⁶⁹⁹ RITZ. Sexo a Cavalo. *Diário Catarinense*. 13 jun. 1986, p. 3.

⁷⁰⁰ FILME pornô. Meu Marido, Meu Cavalo. *Jornal do Brasil*. 19 set. 1986, p. 4. Caderno B.

corroborou para que cineastas da Boca do Lixo desenvolvessem títulos nacionais que explorassem tais temáticas.

A demanda por filmes de sexo explícito pode ser percebida através da repercussão midiática de obras do gênero. Nesse sentido, produzia-se músicas sobre filmes como *Império dos Sentidos* e publicava-se matérias de jornal com informações sobre películas explícitas, ainda que não tivessem sido liberadas e lançadas no Brasil, entre outras práticas. Com a liberação de *Império dos Sentidos*, *Coisas Eróticas* e outros filmes de sexo explícito, verificou-se múltiplas reações do público consumidor: gargalhadas, masturbações, espanto, flertes e consumações do ato sexual entre parcelas dos espectadores. Assim, intensifica-se o processo de utilização das salas de projeção como locais de consumação do desejo sexual.

Através da crise econômica vivenciada na década de 1980, expressivo número de estabelecimentos cinematográficos de rua foram fechados. Contudo, alguns exploraram a exibição de filmes de sexo explícito, se constituindo, também, como espaços que possibilitavam a prática sexual entre parcelas do público consumidor. Utilizavam, também, apresentações de *strip-tease*, sexo ao vivo e outras performances, como forma de atrair espectadores, durante o contexto de recessão. Assim, é possível perceber múltiplas táticas de manutenção dos estabelecimentos, bem como alterações nas dinâmicas de produção dos espetáculos e nos usos do corpo, experiências pautadas pelas imagens em movimento do cinema, seja ele pertencente às pornochanchadas ou aos filmes de sexo explícito – gênero que também passou por radicalização no período estudado.

Além das dinâmicas apresentadas no presente tópico, torna-se importante compreender como o contexto cinematográfico da década de 1980 influenciou as produções da Dacar, bem como as representações de David Cardoso e as disputas em relação ao título de “rei” e “rainha” da pornochanchada, conforme será discutido no próximo tópico.

5.3 A monarquia desnuda e o regime de historicidade passadista

Na região da Boca do Lixo, os indivíduos poderiam exercer diferentes funções na produção de um filme, de forma a trazer múltiplas subjetividades às películas. Contudo, atores e atrizes ganharam projeção especial através de aparelhos midiáticos, tendo em vista que,

conforme Edgar Morin, as estrelas de cinema são alçadas à condição de seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos, em alguns aspectos, aos seres mitológicos ou deuses do Olimpo, podendo suscitar cultos.⁷⁰¹ Assim, os corpos nas telas são inacessíveis ao toque do público, mas se constituem como elementos capazes de despertar desejo, inveja, fúria e/ou provocar adorações.

Tais sentimentos podem ser acentuados quando os corpos, exibidos de forma explícita, em mecanismos que utilizam a nudez como mercadoria lucrativa, são responsáveis pelo despertar sexual de jovens e pela divulgação de comportamentos que vão contra o pensamento conversador de grande parcela populacional. Entre os atores e atrizes de destaque nas lembranças e arquivos sobre pornochanchadas, alguns exemplos são Antonio Fagundes, David Cardoso, Helena Ramos, Sonia Braga e Vera Fischer. Cabe ressaltar que, segundo Paul Ricoeur, os atores são atletas da memória, testemunhas de um uso memorial sem abusos⁷⁰² – conforme os diálogos e roteiros decorados, mesmo fictícios, revelam informações importantes a respeito de momentos vividos.

Essa geração de estrelas de cinema disponibiliza relatos de experiências e memórias individuais – notícias com detalhes de seus perfis profissionais e vida privado, entrevistas contemporâneas ou posteriores aos seus trabalhos nos filmes e outras fontes –, importantes para a compreensão de como a pornochanchada foi recebida pelo público e para a percepção de memórias coletivas a respeito do gênero. Memória e história têm amplas relações, mas é necessário diferenciá-las para melhor compreensão da temática. Segundo Enzo Traverso, a história nasce da memória, e ao nascer, elege a memória como um de seus domínios de investigação da contemporaneidade.⁷⁰³ Dessa forma, os historiadores podem estudar a subjetividade da memória, conforme os relatos são passados por testemunhas – relatos estes que correspondem às verdades dos entrevistados, exceto em casos de mentirosos conscientes.

Quanto à memória coletiva, Maurice Halbwachs afirma que uma ou várias pessoas trazem provas de que acontecimentos são verdadeiros quando reúnem lembranças, descrevem os fatos ou objetos e reconstituem sequências de atos.⁷⁰⁴ Para o autor, as memórias individuais

⁷⁰¹ MORIN, 1989.

⁷⁰² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 75-76.

⁷⁰³ TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa: edições Unipop, 2012.

⁷⁰⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições vértice, 1990.

não se constituem sem a memória coletiva, que serve como ponto de referência e de lembranças.⁷⁰⁵

Cabe ao pesquisador decidir como analisar as fontes, e entre os múltiplos relatos sobre pornochanchadas, o presente tópico tem como objetivo analisar as estratégias discursivas que o inserem David Cardoso como o “rei” das pornochanchadas, em um contexto de crise do cinema brasileiro vivenciada, sobretudo, a partir da década de 1980. O supracitado ator e diretor reúne esforços para se consolidar com o título de rei, tanto nas décadas de produção das chanchadas eróticas como na atualidade, e estudar as suas experiências com o tempo histórico permite ricas reflexões a respeito do gênero analisado. Nesse sentido, também são examinadas disputas discursivas que envolvem outros profissionais da Boca do Lixo, homens e mulheres que também eram alçados como indivíduos pertencentes à *monarquia desnuda*.

As tecnologias do século XX permitiram a aceleração de informações, bem como a conexão de diferentes espaços, conforme as salas de cinema brasileiras exibiam filmes produzidos em todos os continentes. David Cardoso faz parte dessa geração que percebia, na popularização do cinema, novas oportunidades de lidar com carreira, fama, corpo e sexualidade. Essa dinâmica cultural acelerada pode ser melhor compreendida a partir do conceito de regimes de historicidade, proposto por François Hartog.

Para o autor, regimes de historicidade são ferramentas heurísticas, ou seja, procedimentos que ajudam a buscar respostas às questões complexas, e que engrenam passado, presente e futuro, em um misto de três categorias, em que uma delas poderia ser dominante.⁷⁰⁶ As novas formas de lidar com o cinema na segunda metade do século XX correspondem à essa mescla de categorias temporais, na medida em que os filmes, enquanto obras de arte, possuem amplas referências às obras do passado, e o público anseia pelo novo, atual, e mais comentado entre amigos e críticos de cinema.

Trata-se de uma relação paradoxal, em virtude de os novos filmes ficarem obsoletos ou ultrapassados com velocidade inédita até as décadas de 1970 e 1980, estimulando inovações na produção e consumo. Assim, é possível identificar no cinema a hipótese do presentismo proposta por François Hartog, que, ao analisar os regimes de historicidade, demonstra como a

⁷⁰⁵ A perspectiva de impossibilidade de desassociação entre memória coletiva e individual é apresentada pelo autor, mas existem experiências dos indivíduos que não necessariamente são diretamente associadas com o coletivo. Utiliza-se o autor como norteador, mas sem a necessidade de reproduzir todo o discurso.

⁷⁰⁶ HARTOG, 2014.

categoria do presente assume centralidade, marcada pela tirania do instante e pela estagnação de um presente perpétuo.⁷⁰⁷ Há desejo e interesse pelo novo: novos atores, enredos, comportamentos e, no caso das pornochanchadas, aprendizados sexuais.

Tendo participado de 43 filmes e 9 novelas/seriados de televisão como ator, e tendo dirigido 15 filmes, David Cardoso se consolidou como um dos principais nomes do cinema brasileiro. Participou de festivais internacionais, grandes emissoras e teve acesso a bens de consumo duráveis, cada vez mais divulgados e presentes entre os desejos da população capitalista do século XX – carros, motos, aviões e fazendas. Contudo, a crítica especializada de cinema, como a presente no jornal *A Tribuna* de São Paulo, tendia a criticar e combater filmes do gênero pornochanchada⁷⁰⁸ – a palavra virou um adjetivo, para caracterizar obras que tivessem erotismo e que fossem consideradas ruins, independente do país que as produziram.

Mesmo com a popularidade e retorno financeiro, David Cardoso permaneceu às margens da crítica especializada, enquanto correntes como o Cinema Novo ganharam notoriedade e amplo espaço de análise – características observadas na produção acadêmica, que privilegia o Cinema Novo, enquanto produções sobre pornochanchadas continuam minoritárias. Ademais, ao observar falas recentes do ator, é possível perceber ressentimentos, frustrações e tentativas de maior reconhecimento, com a consolidação de seu trabalho na memória coletiva.

Em entrevista concedida para Carlos Vereza ao programa *Plano Sequência*⁷⁰⁹, David Cardoso tece críticas e elogios às pessoas que trabalharam no ramo cinematográfico, mas uma das temáticas perceptíveis é o sentimento de inadequação ao tempo histórico vivenciado pelo mundo e cinema atuais:

Eu vivo muito [...] não sei se acontece com você ou com outro pessoal do nosso tempo, eu vivo muito do passado, tá entendendo? Então quando eu lembro que não tenho mais John Herbert ao meu lado, que eu não tenho mais Anselmo Duarte, essas pessoas com quem eu convivia muito aqui em São Paulo, quando eu passo na Avenida São João que tinha 11 cinemas e não tem mais nenhum. Então isso me dá uma dor no coração [...], eu sofro muito. Então fico lá no meu sítio no Pantanal, vendo esses velhos filmes, os filmes antigos e fico me emocionando, enchendo a cara, né? Eu bebo [...] bastante. Meu filho

⁷⁰⁷ HARTOG, 2014.

⁷⁰⁸ FANTÁSTICO mundo-cão. *A Tribuna*. 21 mai. 1980, nº 57, p. 14; OS filmes do fim de semana. *A Tribuna*. 22 fev. 1975, nº 329, p. 14.

⁷⁰⁹ *PLANO Sequência* | David Cardoso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IJr2Yyy7WSE>> Acesso em jun. 2021.

fala “pai, pra quê viver do passado?” [...] eu não tenho celular [...] eu sou piloto de avião e não sei colocar hora no relógio.⁷¹⁰

David Cardoso, ao decidir viver de forma reclusa em seu sítio, demonstra desconforto com as tecnologias presentes, com o uso de celulares e com os novos estabelecimentos voltados à exibição de filmes. Perdeu colegas de trabalho que teve, mas também percebeu que grande parte de sua geração não conseguiu manter a visibilidade que recebia durante a segunda metade do século XX. Tal fenômeno pode ser comparado com o que Edgar Morin aborda como agonia hemorragia mitológica do crepúsculo dos deuses⁷¹¹, em que as estrelas de cinema, podem presenciar decadência ao competir espaço com televisão, internet, outros meios midiáticos ou até mesmo as estrelas da nova geração.

O sentimento de descompasso com o período vivido demonstra como, em alguns casos, os indivíduos gostariam de parar no tempo e viver seus períodos de glória. Ao contrário de Chateaubriand, historiador retratado por François Hartog, que, angustiado, não conseguia acompanhar os acontecimentos históricos com sua escrita⁷¹², David Cardoso apresenta suas angústias demonstrando como o tempo cronológico e histórico ocorre de forma mais rápida do que ele gostaria – deixando-o de lado em grande parte das narrativas.

Ao ter boa parte de seu passado documentado em revistas, jornais e filmes, com possibilidade de acesso a qualquer momento, David Cardoso faz uso de referenciais que estimulam a sua memória. Para Paul Ricoeur, a relação entre corpo e memória é muito importante, tendo em vista que é por meio do corpo que os indivíduos lembram de suas animações ou sofrimentos, do espaço em que moravam ou viagens passadas.⁷¹³ Lembranças felizes têm lugar singular na rememoração do passado e, no caso de David Cardoso, as cenas dos filmes relembram quem ele já foi, os prazeres vividos e o espaço ocupado pelo cinema erótico-pornográfico durante as décadas de 1970 e 1980.

Quando as produções de pornochanchadas são analisadas, é possível perceber que a ênfase da nudez é dada ao corpo feminino, utilizado como estratégia para atrair o público masculino – principal consumidor do gênero. O jogo de câmeras e enquadramento foca nas mulheres desnudas, enquanto, em algumas cenas, os homens nem chegam a tirar a roupa.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

⁷¹¹ MORIN, 1989.

⁷¹² Chateaubriand denuncia a aceleração da história, afirmando que escrevia história antiga enquanto a história moderna batia à sua porta. HARTOG, 2014.

⁷¹³ RICOEUR, 2007.

Também era comum a contratação de atrizes jovens e de acordo com o padrão de beleza da época, enquanto os mesmos requisitos não eram necessários aos homens. Reassistir esses filmes, décadas depois, é uma forma de reativar memórias corporais, da mesma forma que as memórias corporais também são capazes de despertar lembranças a respeito da região da Boca do Lixo.

Na fala do diretor também é possível perceber como os lugares de memória atuam como indícios de recordação, que podem apoiar memórias falhas. De acordo com Paul Ricoeur, os lugares permanecem como inscrições, monumentos e potencialmente como documentos, enquanto lembranças transmitidas unicamente pela voz não são fixas.⁷¹⁴ David Cardoso lamenta passar pela avenida São João, em São Paulo, e não encontrar os 11 estabelecimentos de cinema que exibiam filmes do gênero pornochanchada, o que permite analisar que, além dos recortes jornalísticos e filmes gravados, o próprio ambiente que o artista presencia serve como apoio para suas memórias – evidenciando como, a partir da década de 1980, significativas parcelas dos cinemas de rua foram fechados e substituídos por outros estabelecimentos.

Ao início da década de 1980, David Cardoso completava 20 anos de carreira, mas ameaçava finalizar sua carreira no cinema, por conta de embates vivenciados com a Censura Federal no período. O cineasta afirmava:

Não sou contra a Censura em casos de abusos [...], mas não posso me conformar com uma decisão destas [veto de filmes como *Mulher Tentação* e *A Noite das Taras II*], já que meus filmes não mostram nada além do que os outros já mostraram. Estou tão irritado com isso que, se não conseguir a liberação até julho, penso em encerrar minha carreira no cinema. Vou para minha fazenda no Mato Grosso, largo tudo. E quem sairá perdendo serão os técnicos [...] que trabalham nos meus filmes. Essa proibição está me dando um prejuízo de 30 milhões de cruzeiros. E nem mesmo há indicação de cortes; se houvesse, eu cortava e pronto.⁷¹⁵

Nesse sentido, o cineasta contestava o serviço da Censura Federal, em um período de recrudescimento vinculado à atuação de Solange Hernandez como diretora do programa. Para isso, David Cardoso argumentou que não fazia apenas filmes com apelos eróticos: a obra *A Freira e a Tortura*, por exemplo, era vista pelo produtor como película que “tem uma ação

⁷¹⁴ RICOEUR, 2007.

⁷¹⁵ DAVID Cardoso lança mais um filme... *A Luta Democrática*. 19 abr. 1983, p. 3.

dramática, com envolvimento políticos, e [que] se passava no ano de 1972”.⁷¹⁶ Todavia, percebe-se que o filme também possuía caráter erótico, em cenas ocorridas na cadeia, apesar desses aspectos não serem evidenciados durante a divulgação da obra.

Assim, mesmo em filmes tidos como políticos e que apresentavam violência e arbitrariedade do regime militar, o erotismo e a sexualidade eram mecanismos entendidos pela Dacar Produções como demandas do público no período estudado, que contribuíam para o sucesso de bilheteria das obras. Nesse sentido, as obras *dacarianas* eram suscetíveis a vetos por exploração da sexualidade e por apresentar conteúdo político tido como subversivo.

O discurso de David Cardoso também evidencia hierarquias relativas à região da Boca do Lixo, em que, na década de 1980, a projeção midiática do cineasta supostamente já havia possibilitado maiores recursos financeiros e encerramento da carreira no cinema, enquanto os técnicos de censura e outros profissionais vinculados a esse mercado poderiam ser os principais prejudicados. Em contrapartida, percebe-se que as condições dessas camadas de trabalhadores eram utilizadas como argumento em favor da liberação dos filmes quando, no mesmo período, a Dacar Produções sofria prejuízos estimados em 30 milhões de cruzeiros.

Se, durante a década de 1970, os filmes da Dacar Produções eram divulgados predominantemente sem menções diretas às pornochanchadas – eram retratados, em jornais ou processos censórios, como filmes policiais, de drama, ação, aventura, através de discursos que, muitas vezes, não evidenciavam os aspectos erótico-pornográficos das obras –, na década de 1980, percebe-se a articulação de recursos midiáticos que buscavam consolidar a imagem de David Cardoso como “rei” da pornochanchada. Em filmes como *A Noite das Taras II*, o ator realiza uma autorrepresentação ficcional, ao interpretar a si mesmo no interior de uma narrativa na qual atrizes fictícias de chanchadas eróticas invadem sua casa e o atacam, referindo-se a ele como “rei das pornochanchadas”.

Apesar do objetivo de catalisar a discussão sobre pornochanchadas em seu entorno, David Cardoso não foi o único profissional do gênero com grande projeção em território nacional e vinculação à *monarquia desnuda*. Ao final da década de 1970, segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*, Pedro Rovai seria considerado o rei da pornochanchada carioca, enquanto Aníbal Massaini seria o seu rival em São Paulo⁷¹⁷; o diretor Nilo Machado foi considerado rei

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ FERNANDES, Helio. A Embrafilme no banco dos réus. *Tribuna da Imprensa* (RJ). 28/29 abr. 1979, p. 1.

da pornochanchada brasileira, que no momento dirigia filme calcado em infidelidades; Lulu Barros foi categorizado como monarca do gênero, o que causou incômodo ao cineasta: “o mal do crítico do intelectual, de um modo geral, é confundir chanchada com comédia”⁷¹⁸; o ator Carlos Mossy também recebeu essa alcunha, em relação à pornochanchada carioca.⁷¹⁹

Todavia, percebe-se que, através da atuação de David Cardoso, da Dacar Produções ou de jornais, maiores iniciativas foram alçadas com o objetivo de consolidá-lo como rei das pornochanchadas. Nesse sentido, verifica-se que, para além dos filmes lançados pela Dacar Produções, a reivindicação de David Cardoso enquanto rei das pornochanchadas ocorreu por filmes em que o profissional atuou, antes de lançar sua produtora: *Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem* (1970), *Quando as Mulheres Paqueram* (1971) e *Sinal Vermelho – As Fêmeas* (1972).

As fontes hemerográficas da década de 1980 o abordam como o “rei da pornochanchada, que iria concorrer, durante o ano de 1986, à Assembleia Nacional.”⁷²⁰ No período, o ator e produtor havia suspenso “temporariamente a filmagem de *Sexo Cruzado*” e demitido “sete dos 11 funcionários da Dacar [...] para dedicar-se integralmente a algo que, segundo ele mesmo, nunca o atraiu: política”.⁷²¹ Segundo o *Jornal do Brasil*, David Cardoso havia tomado “gosto pela política depois de ficar popular na novela da Rede Globo, *Homem Proibido*”⁷²² – lançada quatro anos antes de sua candidatura política. No período de publicação da notícia, verifica-se que as pornochanchadas não ocupavam o mesmo espaço cinematográfico de anos anteriores, o que corrobora para justificar a demissão de funcionários.

Além de Cardoso ser mencionado como “rei” nos jornais e nos filmes *dacarianos*, evidencia-se como as obras filmicas o representavam participando de programas de televisão – através de gravações de caráter não-fictício, em programas de auditório como o do apresentador Raul Gil –, como forma de evidenciar sua projeção midiática. O cineasta também lançou uma autobiografia, durante os anos 2000, e um show de *stand-up*, entre 2024 e 2025, nos quais se intitula como “rei das pornochanchadas”.

Quanto às rainhas da pornochanchada, é perceptível que as discussões também não se centralizavam midiaticamente em torno de uma única atriz. A maioria das fontes

⁷¹⁸ LOUZEIRO, Luciane. Para Lulu de Barros... *O Fluminense*. 30/31 jan. 1977, p. 30.

⁷¹⁹ HENRICHS, Renato. Cinema. *Jornal de Caxias* (RS). 13 mai. 1978, p. 46.

⁷²⁰ ATOR candidato. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 25 mai. 1986, p. 1.

⁷²¹ REI da pornochanchada é candidato. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 25 mai. 1986, p. 7.

⁷²² *Ibid.*

hemerográficas encontradas evidenciam a atriz Aldine Muller que, apesar do destaque que recebia no gênero, não queria continuar conhecida como “rainha da pornochanchada”, sobretudo durante a década de 1980⁷²³. Situação similar ocorreu com a atriz Vera Fischer que, no mesmo período, se encontrava “livre do estigma de miss Brasil [e] de rainha da pornochanchada”⁷²⁴, a partir da participação em outros gêneros filmicos, tidos como mais sérios. A cantora Gretchen também foi midiaticamente representada como “mais uma rainha da pornochanchada”.⁷²⁵

Além dessas atrizes, Helena Ramos ganhou destaque na posição de rainha da pornochanchada.⁷²⁶ Todavia, percebe que, em comparação com as ações de David Cardoso, as atrizes não mobilizaram significativos esforços em mobilizar e preservar as representações midiáticas relativas à *monarquia desnuda*. Helena Ramos, em entrevista ao programa Operação Mesquita, falou a respeito de sua vida, arte e período de atuação nas chanchadas eróticas.⁷²⁷ A atriz, que assim como David Cardoso, teve grande projeção durante a segunda metade do século XX, afirma que sente emoção ao recordar alguns de seus momentos na pornochanchada. Ao ser questionada sobre arrependimentos, diz que não tem problema nenhum com o gênero e que, ao namorar, os namorados do passado tinham que aceitar o fato de que ela era atriz de filmes eróticos, porque existia preconceito.

A forma de abordar o passado como atriz se difere bastante de como David Cardoso lida com sua carreira, tendo em vista que Helena Ramos tem sua memória estimulada por Otávio Mesquita, entrevistador que usa fotos da década de 1970 como referenciais para estimular as lembranças. Ela tem dificuldade em reconhecer locais, datas e até mesmo quais das personagens representadas nas imagens era ela no passado. David Cardoso, pelo contrário, ofereceu aprofundados detalhes sobre seus trabalhos, demonstrando orgulho ao mencionar profissionais com quem contracenou, datas e locais de filmagem.

O último filme de Helena Ramos foi filmado no início da década de 1980, e a ex-atriz demonstra outros interesses no ramo da arte, como pintura e fotografia. Sua forma de ver o passado é nostálgica, em alguns momentos, mas também demonstra uma ruptura de

⁷²³ ALDINE Muller. *Correio Braziliense*. 2 set. 1981, p. 18.

⁷²⁴ VERA Fischer. *Cidade de Santos* (SP). 5 nov. 1982, p. 19.

⁷²⁵ CINEMA. *O Pioneiro*. 13 mar. 1982, p. 23.

⁷²⁶ NAS TELAS. *Correio Braziliense*. 25 fev. 1982, p. 17.

⁷²⁷ OPERAÇÃO Mesquita 07/08/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2i9lIMPvU8>> Acesso em jul. 2021.

comportamento. Parece reforçar a ideia de que a pornochanchada ficou no passado. Um passado que não envergonha, mas que também não desperta interesse a ponto de ser rememorado com frequência. Ao avaliar o esquecimento como importante objeto de análise, Paul Ricoeur afirma que o perdão é constituído como uma etapa final do esquecimento, na medida em que os indivíduos conciliam as memórias, ficando em paz com o passado e se permitindo deixar para trás. Helena Ramos demonstra tranquilidade e segurança, mas desinteresse em reviver os anos do seu auge na pornochanchada e os preconceitos que foram resultantes.

Para Paul Ricoeur, o esquecimento seria considerado deplorável, da mesma forma que o envelhecimento ou a morte, sendo uma das facetas do inelutável e irremediável⁷²⁸. Com base nessas reflexões, é possível perceber que a experiência de tempo para Helena Ramos ocorreu de forma diferenciada, focando em outros objetos e interesses, enquanto David Cardoso, com suas informações precisas, demonstra revisitar memórias e documentos do passado de forma frequente, como relatou em entrevista.

A diferenciação de tratamento do passado nas pornochanchadas pode ser parcialmente explicada pelas diferenças de gênero, tendo em vista que Helena Ramos, enquanto mulher, poderia estar mais suscetível às estigmatizações e críticas, ao participar de filmes eróticos. O pensamento que predominava na segunda metade do século XX era que, sobretudo pessoas do gênero feminino, deveriam ser vistas como respeitáveis e dissociadas de exposições da nudez ou de relações sexuais fora do casamento.

Ao finalizar a carreira de atriz, Helena Ramos se casou, teve uma filha e seguiu outros interesses, sem buscar se desvincular totalmente da imagem de atriz de pornochanchadas. Outros profissionais do gênero masculino adotaram caminhos parecidos, como Nuno Leal Maia, que comenta os filmes trabalhados, mas não dá ênfase ao gênero da pornochanchada. Em entrevista ao programa Plano Sequência, Nuno Leal Maia fala sobre seu currículo, futebol e dá recado para atores mais novos e menos experientes⁷²⁹, sem disputar um lugar na centralidade das narrativas a respeito da pornochanchada.

Quando aborda a prática da atuação no Brasil, Nuno Leal Maia e seu entrevistador Carlos Vereza apresentam descompasso em relação às dinâmicas e profissionais existentes no século XXI. Criticam os artistas que são escolhidos por conta de influência nas redes sociais,

⁷²⁸ RICOEUR, 2007, p. 435.

⁷²⁹ PLANO Sequência | Nuno Leal Maia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ojHjn2i98EY>> Acesso em jul. 2021.

mas também apresentam comentários negativos a respeito da fluidez proporcionada pela tecnologia. Novamente, é possível verificar que esses sujeitos veem as gerações de atores da década de 1970 e 1980 como fundamentais para o aprendizado da nova geração e para a compreensão do cinema brasileiro. A velocidade de renovações artísticas e de tecnologia vivenciadas pelo cinema, assim como a Ditadura Militar, podem ser entendidas como rupturas, podendo causar deslocamento, no presente, dos sujeitos que produziram filmes há mais de cinco décadas.

Segundo François Hartog, com um presente multiforme e multívoco, também surge um presente monstro, em que ele é ao mesmo tempo tudo (só há o presente) e quase nada (a tirania do imediato)⁷³⁰. Esforços de tais atores para acompanhar as novas dinâmicas tecnológicas do cinema e da produção artística do século XXI serão substituídos pelas mais recentes inovações resultantes do imediatismo presente nas sociedades capitalistas.

As tecnologias das mais recentes gerações de cineastas são criticadas por Nuno Leal Maia, David Cardoso e até pelo entrevistador Carlos Vereza. Contudo, David Cardoso, da mesma forma que demonstra estranhamento e aversão às novas tecnologias, também demonstra fascínio, e vontade de ser pertencente ao grupo no controle de tais dispositivos. Ao analisar as mudanças provocadas pela tecnologia, Nicolau Sevcenko utiliza a metáfora da montanha russa para discutir como os indivíduos, em determinado momento, perdem as referências de espaço, circunstância e controle das faculdades conscientes ao lidar com dispositivos tecnológicos, desorientação parecida com a descida de uma montanha russa.⁷³¹

O autor afirma que o século XX é marcado pelo caráter cumulativo de inovações tecnológicas, que se multiplicam em conhecimentos, redes de informação cada vez mais densas e aumento da produtividade.⁷³² Com o imediatismo, as pornochanchadas de David Cardoso e Nuno Leal Maia tiveram que concorrer, na década de 1980, com a popularização da televisão e com os filmes de sexo explícito – que ofereciam novas dinâmicas ao público consumidor, enquanto as chanchadas eram modelos que, cada vez mais, estavam sendo ultrapassados ou vistos como desinteressantes pelo público.

⁷³⁰ HARTOG, 2013, p. 259-260.

⁷³¹ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁷³² SEVCENKO, 2001, p. 45.

Nuno Leal Maia seguiu carreira em outros gêneros, de filmes ou novelas, atividade que também foi possível para David Cardoso. Contudo, na década de 1990, David Cardoso abandona a carreira de ator na Rede Globo para se dedicar à proteção do Pantanal, em Mato Grosso. Quando aborda esse momento da sua vida em entrevista, é possível perceber ressentimentos em relação às dificuldades que encontra enquanto ator e diretor independente, na angariação de recursos ou projeção de seus trabalhos.

Em suas memórias, David Cardoso reproduz o discurso de hierarquias culturais, ao afirmar que não possui cultura e que não se vê como um artista, mas como um comerciante, em que a pornochanchada era uma forma de ganhar dinheiro, para ele e outros profissionais. Nesse ponto, tais ideias podem ser contestadas por argumentações de Félix Guattari e Suely Rolnik, pesquisadores que defendem não existir indivíduo sem cultura, assim como não existe distinção entre cultura popular e cultura erudita, existindo apenas uma cultura capitalista, que pode ser etnocêntrica e intelectocêntrica,⁷³³ excluindo alguns personagens das principais narrativas. Por ter explorado sexualidade, sem estudar de forma aprofundada o cinema, e por não estar com a riqueza e status que gostaria atualmente, David Cardoso tem dificuldades em se observar como artista.

É um aspecto conflituoso de suas memórias, tendo em vista que não se vê como artista, com posição privilegiada nas discussões a respeito de cinema, mas busca se consolidar como rei das pornochanchadas e como alguém que revolucionou a forma de produzir filmes no Brasil – com ideias que atraíam o público para as salas de cinema. Outro ponto conflituoso é quando tenta construir as narrativas de que as pornochanchadas produzidas nas décadas de 1970 e 1980 são tão inocentes quanto as novelas da Rede Globo no início do século XXI.

Todavia, verifica-se alto nível de erotismo e exploração da nudez nas pornochanchadas, elementos não perceptíveis, da mesma forma, em telenovelas do século XXI. Assim, David Cardoso e outros cineastas apresentavam elementos considerados subversivos para o pensamento conservador de grande parte da população, mas sob a perspectiva de uma liberdade sexual que poderia levar ao escárnio, à vergonha, e que seria combatida por grupos familiares, policiais e religiosos. Suas obras, quando comparadas às novelas da Rede Globo, apresentam níveis avançados de exposição sexual, na medida em que as novelas não têm exposição de

⁷³³ GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 23-24.

genitálias e atos sexuais entre os atores. O discurso de comparação entre produtos midiáticos tão diferentes pode ser analisado como uma tentativa de esquecimento por parte do diretor.

Desde a década de 1970, David Cardoso utiliza erotismo e sexualidade como táticas para atrair o público, mesmo sem exibir genitálias ou práticas sexuais entre os atores. Contudo, ao dirigir filmes mais explícitos, utilizava o pseudônimo de Roberto Fedegoso, na tentativa de afastar as possíveis repercussões negativas e estigmatizações resultantes de tais produções.⁷³⁴ É uma tentativa contraditória, tendo em vista que, enquanto ator, também participou de atos sexuais diante das câmeras.

Segundo Paul Ricoeur, o esquecimento pode ocorrer de diversas formas. Quando se analisa questões clínicas, déficits mais ou menos graves continuam a ameaçar a memória, fazendo com que o esquecimento por apagamento de rastros corticais, ou seja, de uma parte do cérebro, tenha atuação contínua, mais presente na velhice. Também há imprecisões na memória, que com o passar do tempo podem ficar acentuadas.⁷³⁵ Entretanto, no caso de David Cardoso, é possível analisar memórias que foram reprimidas, de forma consciente ou não, por vergonha e tentativa de se estabelecer em outros espaços midiáticos.

Michael Pollak analisa que alguns indivíduos possuem zonas de sombra, silêncios e "não-ditos" em suas lembranças, moldadas pela angústia de não encontrarem escuta, de serem punidos pelo que dizem ou de serem expostos a mal-entendidos.⁷³⁶ Dessa forma, David Cardoso tem maior facilidade em comparar seus trabalhos com as novelas da Rede Globo, de forma a alcançar respeitabilidade e posições de destaque na discussão a respeito de cultura. Ignora aspectos explícitos de suas obras, de forma consciente ou parcialmente inconsciente, corroborando para reforçar discursos a respeito da pornochanchada com maior aceitação no século XXI.

Por meio das entrevistas de atores e atrizes da pornochanchada, feitas no século XXI, foi possível discutir a respeito de como o gênero se consolidou nas décadas de 1970 e 1980. Uma geração de profissionais pôde ganhar projeção nacional e retorno financeiro, na mesma

⁷³⁴ FILMOGRAFIA - Novas Sacanagens do Viciado em C. Disponível em: <bases.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023440&format=detailed.pft> Acesso em jul. 2021.

⁷³⁵ RICOEUR, 2007, p. 441.

⁷³⁶ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

medida em que divulgavam comportamentos que iam contra o conservadorismo predominante em grande parcela populacional do Brasil.

São entrevistas que demonstram sentimentos, adversidades e outras características dos entrevistados, explicando como alguns ainda são totalmente associados com a produção de pornochanchadas, enquanto outros, como Nuno César Leal, conseguiram se desvincular, principalmente por conta do trabalho em outros gêneros, no cinema e na televisão. David Cardoso se destaca, tanto pela quantidade de filmes em que atuou ou dirigiu, quanto por se esforçar em construir os discursos a respeito da pornochanchada em seu entorno, enquanto rei.

David Cardoso é um indivíduo que não se vê como artista, mas conquistou espaço no mercado de trabalho enquanto ator e diretor. Defende que suas obras foram inocentes como as novelas da Rede Globo do século XXI, mas ao contrário das novelas, exibia genitálias e cenas reais de sexo. Todas essas contradições fazem com que o diretor seja um personagem importante para a compreensão do cinema brasileiro no século XX. Trata-se de alguém que, sendo analisado como pertencente às pornochanchadas, sofreu perseguição e censura, e busca maior projeção e facilidades ao trabalhar como ator e diretor.

Em seu discurso é possível perceber rancor, arrependimento e desconforto com o Brasil e o cinema da atualidade. Por mais que reconheça a importância das tecnologias atuais, vê com nostalgia o seu período de auge das produções. Por meio de David Cardoso, é possível analisar o descompasso de estrelas de cinema do passado em relação ao tempo: as instituições de fomento, crítica cinematográfica, tecnologia e público da atualidade supostamente não poderiam competir com o período de auge de tais estrelas, tido como superior.

Na tentativa de se consolidar na memória coletiva enquanto rei das pornochanchadas, David Cardoso se revela desnudo emocionalmente, apresentando suas contribuições para o cinema brasileiro. Em alguns momentos, fala abertamente sobre a sexualidade e subversão das obras, de acordo com o pensamento do período, em outros, tenta minimizar os atos sexuais, comparando com produções de outros períodos.

Já Helena Ramos evidencia não estar desconfortável com a associação ao seu trabalho de atriz de pornochanchadas, mas também não tem interesse em se consolidar como uma referência nas discussões do gênero. Tal diferença de comportamento é analisada de acordo com os meios artísticos vividos por cada um: Helena Ramos seguiu outros caminhos na arte, enquanto David Cardoso se isolou, afirmando reassistir os filmes antigos e relembrar os

momentos de glória. Essas perspectivas demonstram como as diferentes percepções de tempo podem variar, de acordo com os caminhos escolhidos e personalidades dos sujeitos.

Entre outros pesquisadores, Paul Ricoeur ajuda a entender como essas entrevistas refletem tanto sobre o momento de produção das pornochanchadas como sobre o período em que os atores e atrizes foram entrevistados. Por meio de referenciais como corpo, lugares e objetos, os sujeitos puderam trazer informações a respeito do passado, rememorando os acontecimentos de forma precisa ou parcial. A própria forma de rememoração se constitui como objeto de análise, tendo em vista que alguns artistas se demonstraram menos interessados em relembrar o passado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho mostrou como as pornochanchadas e outros gêneros erótico-pornográficos, enquanto produções filmicas nacionais, evidenciam mudanças comportamentais no Brasil durante a Ditadura Civil-Militar. Assim, esses filmes analisados, sobretudo aqueles vinculados à Dacar Produções, corroboram para a compreensão de questões como aceleração do consumo de pornografia, liberdade sexual masculina e feminina e dinâmicas de consumo que evidenciam conflitos geracionais, de classe, gênero e raça, em uma conjuntura marcada pela Censura Federal e reivindicações de segmentos populares em defesa da “moral e dos bons costumes”.

A partir dos resultados encontrados no processo de pesquisa, foi possível contestar a ideia estabelecida por parcelas da historiografia e da crítica cinematográfica, de que as pornochanchadas se constituíram como gênero fílmico alienado e apolítico, que supostamente havia recebido maior tolerância da ação censória por não apresentar ameaças aos grupos políticos dirigentes e aos padrões comportamentais do período. Em contrapartida, esse gênero foi analisado como produção cultural que se constituía a partir de tensões morais e políticas do período estudado.

As pornochanchadas foram criadas em um contexto que acompanhou a liberalização dos costumes e a Revolução Sexual, também influenciadas por gêneros cinematográficos já estabelecidos, como chanchadas, cinema novo, cinema marginal e outras vertentes relacionadas à Boca do Lixo de São Paulo, polo produtor de cinema. Além disso, foi influenciada por produções estrangeiras, sobretudo italianas e estadunidenses. Sucessos norte-americanos recebiam versões abrigadas e com apelo ao erotismo, enquanto o cinema erótico da Itália também influenciou enredos fílmicos do Brasil. Apesar das particularidades brasileiras no tangente à identidade, língua, humor e dinâmicas das chanchadas eróticas, o erotismo também foi explorado em locais como Estados Unidos, Itália, Japão, Alemanha e outros países.

Tais filmes, idealizados e executados a partir de uma ótica majoritariamente masculina, heterossexual e cisgênera, alcançaram expressivo sucesso de bilheteria, o que contribuiu para a expansão e diversificação das pornochanchadas: se antes eram obras voltadas apenas para a comédia, passaram a incorporar elementos de drama, terror, suspense, aventura e ação, além do caráter policial. Foi neste contexto que David Cardoso fundou a Dacar Produções, produtora

responsável pelo lançamento das principais películas estudadas durante a presente pesquisa. Todavia, no decorrer da pesquisa, foi necessário estudar filmes de outras produtoras, para a compreensão dinâmicas que influenciaram os filmes estudados na tese.

Embora o principal enfoque das chanchadas eróticas tenha sido a exploração sexuada dos corpos femininos, um dos diferenciais da Dacar Produções consistiu na exibição concomitante do corpo masculino, sobretudo de David Cardoso. Desse modo, os seus personagens eram constituídos como galãs e objetos de desejo, da mesma forma que alçavam padrões de masculinidade, em dinâmicas que poderiam inferiorizar tanto as mulheres quanto os homens que não correspondiam aos padrões de virilidade dos protagonistas interpretados pelo ator.

Se, durante a década de 1970, as obras da Dacar Produções eram projetadas em documentos enviados à DCDP e nos jornais como filmes policiais, de ação, drama e aventura, no decorrer a década de 1980, o cineasta David Cardoso mobilizou esforços para se consolidar midiaticamente como “rei da pornochanchada”, em disputas com outros profissionais, vinculados sobretudo à região da Boca do Lixo ou aos polos de produção cinematográfica do Rio de Janeiro. O objetivo da presente tese não foi confirmar tal título, mas demonstrar, através de embates da *monarquia desnuda*, como as pornochanchadas foram utilizadas para a conquista de centralidades discursivas a respeito da produção fílmica das décadas de 1970 e 1980.

Assim, a presente pesquisa abordou a pornochanchada enquanto gênero fluído, criado a partir da crítica cinematográfica e reforçado por discursos midiáticos que procuravam depreciar filmes elaborados a partir de um modelo que mesclava baixo orçamento, relações profissionais informais, caráter de improvisação, exploração da sexualidade e enfoque no humor. Todavia, conforme esses discursos combativos corroboraram para a consolidação do gênero, o termo pornochanchada foi instrumentalizado por cineastas e exibidores, que utilizavam a categoria para divulgar suas obras entre os potenciais consumidores.

A partir do conceito de táticas e estratégias, elaborado por Michel de Certeau, foi possível perceber como segmentos de profissionais vinculados aos grupos dirigentes ou camadas populacionais tidas como conservadoras buscavam combater os gêneros fílmicos de caráter erótico-pornográfico. Todavia, também se verifica como cineastas, produtores, diretores, distribuidores, exibidores, consumidores e outros grupos desenvolveram táticas com

o intuito de veicular as pornochanchadas, apesar do contexto de censura e de defesa da “moral e dos bons costumes”.

Nesse sentido, parcelas de obras da Dacar Produções foram constituídas em um *entrelugar* que, na medida em que foram vetadas pela Censura Federal, por vezes também foram produzidas utilizando recursos provenientes das Forças Armadas e outras instâncias de poder, públicas ou particulares. Assim, verificou-se como David Cardoso divulgou ideologias vigentes durante a Ditadura Civil-Militar e utilizou sua imagem de ator, produtor, cineasta e galã, de novelas e de filmes, como tática para angariar recursos ou facilitar a liberação das obras, em um regime colaboracionista com os grupos dirigentes.

Se, em alguns momentos, David Cardoso estava às margens da produção fílmica, teve que se adaptar e buscar táticas que o ajudaram a burlar os sistemas de censura. Contudo, observa-se que o cineasta não adquiriu posturas contrárias ao período ditatorial, chegando a reproduzir aspectos político-ideológicos de grupos dirigentes: fazia propagandas com slogans, discursos e críticas a indivíduos que eram considerados “inimigos” da Pátria.

As contribuições de Michel Foucault corroboraram para a compreensão de como as dinâmicas de poder não são propriedade exclusiva de determinados grupos ou instituições. Nesse sentido, as complexas relações entre cineastas e outros profissionais do período relacionados à produção, circulação e exibição fílmica proporcionam a compreensão das dinâmicas para além da dicotomia censurados-censores. Foram percebidos acordos e colaborações, bem como contestações e mecanismos destinados a burlar os crivos censórios.

Consolidada como gênero que explora o erotismo e a comédia, a pornochanchada foi retratada como filão apolítico do cinema nacional, que por conta disto teria maior liberdade de circulação, ao contrário dos filmes considerados políticos. Contudo, as chanchadas eróticas também representaram críticas políticas aos grupos que estavam no poder, bem como aos costumes do período, supostamente moralizantes. Por conta dessas características, foi alvo da censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas, bem como ação censória de jornalistas, críticos de cinema, público frequentador, grupos religiosos e demais organizações, que buscavam controlar conteúdos midiáticos em circulação no Brasil.

Ao início da década de 1980, o consumo de cinema e, conseqüentemente, o consumo das pornochanchadas, passou por um intenso processo de reconfiguração. O cinema, que já era

uma opção de lazer cara, passou a ser cada vez mais inacessível. Enquanto isso, os consumidores de pornochanchadas, cada vez mais saturados com o modelo de pornochanchadas – que prometia erotismo, mas sem consumação sexual, a princípio –, buscaram nos filmes de sexo explícito um mecanismo de vazão para seus desejos. Neste mesmo período, ocorre flexibilização da censura e os filmes pornográficos dos Estados Unidos, mais baratos, passam a ser comercializados no Brasil, em um mesmo contexto de advento do videocassete e popularização das televisões em residências.

Além da Dacar Produções, outros trabalhos marcam o cinema erótico-pornográfico brasileiro, bem como a transição das pornochanchadas para a produção de filmes com sexo explícito, notadamente a atuação de Raffaele Rossi na produção da obra *Coisas Eróticas*, primeiro filme brasileiro com sexo explícito que recebeu aprovação da censura durante a Ditadura civil-militar. No contexto, filmes internacionais como *Império dos Sentidos* haviam sido liberados no mercado nacional através de liminares, o que abriu precedente para as produções nacionais. Dessa forma, Raffaele Rossi foi pioneiro em um processo que resultou no ato de enxertar cenas de sexo explícito em pornochanchadas e outras obras que estavam em produção.

Na mesma época, alguns profissionais antes envolvidos na produção de pornochanchadas ingressam na televisão, e é possível perceber que outros já estavam com conteúdo sexual mais explícito, com uso de pseudônimos, como recurso para atrair público consumidor. David Cardoso, percebendo tais dinâmicas, decide se reinventar, e cria filmes que exibem genitálias de homens e mulheres, cisgêneros ou transsexuais, em atos sexuais – sob o pseudônimo de Roberto Fedegoso. A necessidade de satisfação dos desejos não significava apenas a representação de corpos, mas formas de crítica social, com embates diretos aos grupos conservadores do período.

Por meio da curiosidade, e sem sair das salas de cinema, o público tinha informações a respeito práticas sexuais que não necessariamente estavam restritas aos laços matrimoniais e necessidade de reprodução. Exibiam sexo anal, sexo com travestis, com animais, insinuações com supostos homens e mulheres menores de idade, entre outras práticas. A intenção era explorar os limites da moralidade vigente, da censura e explorar fetiches e desejos sexuais extremos – e até ilegais – com o objetivo de arrecadar a maior bilheteria possível, a partir da representação de novidades cinematográficas. Muitos filmes eram divulgados como se fossem

os mais pornográficos, mais eróticos, com elementos antes nunca vistos, para atizar a curiosidade e o senso de ineditismo entre o público consumidor.

O tom de combate e as piadas não disfarçam a intenção de utilizar essas representações do sexo como mercadoria e recurso para atrair o público. Percebe-se, também, que a sociedade, na segunda metade do século XX, intensificava o interesse por tais práticas sexuais tidas como subversivas. Assim, os filmes demonstram novos padrões de masculinidade, em que personagens e tramas abordam abertamente desejos que não se enquadravam na perspectiva dos homens heterossexuais e viris comumente propagados no cinema, durante a segunda metade do século XX.

As travestis, transsexuais, homossexuais e outros personagens que fogem de dinâmicas cisheteronormativas são representados como elementos secundários, que possuem visibilidade, mas sobretudo a partir do ponto de vista sexual, da satisfação de fetiches. Por grande parte dos personagens, esses sujeitos deveriam ser evitados e combatidos. A sexualidade e as discussões políticas a respeito do comunismo foram temáticas apresentadas, principalmente de forma humorística, mas apresentam reflexões de como a sociedade do século XX lidava com esses debates.

O comunismo era tratado com escárnio, mas também como ideologia que despertava preocupações, em diferentes núcleos populacionais. Nesse sentido, percebe-se como o caráter anticomunista vinculado à Doutrina de Segurança Nacional influenciou a elaboração de cartas, notícias de jornal e outras produções culturais que associavam as práticas comunistas à pornografia e à subversão. Dessa forma, camadas da sociedade civil se mobilizaram em campanhas como a “Cruzada contra a Pornografia”, mobilizada pelo presidente João Figueiredo no início da década de 1980.

Estudar o trabalho de David Cardoso também ajuda a perceber como as pornochanchadas eram consideradas gênero inferior, com menor rigor estético. Tais atribuições são relacionadas com o principal público consumidor, constituído por pessoas de classes socioeconômicas mais baixas, mas também são resultado de aspectos amadores das primeiras gerações de cineastas das chanchadas eróticas. Essas distinções constituem permanências, no cinema e nas universidades, tendo em vista que, apesar da importância para compreensão do Brasil, sexualidade e cinema do século XX, são poucos os trabalhos a respeito de pornochanchadas.

Contudo, David Cardoso é visto como um indivíduo que reivindica para si o título de “rei” das pornochanchadas, na mesma época que outros diretores buscavam se dissociar deste gênero fílmico. Atualmente, em suas entrevistas, se percebe que é um profissional focado principalmente em conquistas e grandezas do passado, relacionadas ao cinema erótico, período que possuía mais bens materiais e se relacionava com pessoas famosas. Por conta disto, pôde ser associado ao regime de historicidade passadista, segundo conceito proposto por François Hartog.

Com base nas informações apresentadas, longe de constituírem como categoria politicamente “alienada”, as pornochanchadas e os filmes de sexo explícito se revelaram como documentos e como pretextos privilegiados para a compreensão das tensões morais, econômicas e políticas que atravessaram a sociedade brasileira durante a Ditadura Civil-Militar, evidenciando o cinema como campo de disputas entre múltiplos sujeitos históricos.

REFERÊNCIAS

Depoimentos

CARDOSO, David. *Entrevista concedida a Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga*, no dia 22 de agosto de 2023.

Meio digital

A freira e a tortura. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/a-freira-e-a-tortura/>>. Acesso em set. 2023.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2024*. Brasília, DF: ANCINE, 12 nov. 2025. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2024.pdf>>. Acesso em: fev. 2026.

AS Pipas. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025149&format=detailed.pft#1>>. Acesso em ago. 2025.

ATOS institucionais. Disponível em: <<https://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>. Acesso em jul. 2025.

BAJON, Juan. *Entrevista concedida a Rafael Spaca*. Disponível em: <<https://medium.com/@rafaelspaca/juan-bajon-4362fd73023a>>. Acesso em ago. 2024.

BANCO de Conteúdos Culturais. Disponível em: <<https://www.bcc.org.br/>>. Acesso em jan. 2022.

CARTAZES de David Cardoso. Disponíveis em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com/2012/06/david-cardoso-cartazes-de-filmes.html>>. Acesso em jul. 2023.

CENSO Demográfico 1970-2010: resultados da amostra: características gerais da população: população residente, por sexo, situação e grupos de idade. CENSO Demográfico 2022: população residente, por sexo, idade e forma de declaração da idade. In: IBGE. Sidra: sistema IBGE de recuperação automática. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://atlascolar.ibge.gov.br/brasil/3051-caracteristicas-demograficas/idade/21898-piramide-etaria-1970-2022.html>>. Acesso em fev. 2025.

CIRILLO, Oswaldo. *Documento Especial - O teatro erótico* [TV Manchete]. Disponível em: <https://youtu.be/KXZgyy95_8o?si=wCISkf3vUeyUlooL>. Acesso em fev. 2025.

CREATION of the Bretton Woods System. Disponível em: <<https://www.federalreservehistory.org/essays/bretton-woods-created>>. Acesso em: fev. 2026.

DECRETO nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

DECRETO nº 20.493. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em dez. 2023.

DECRETO nº 20.493/46. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em dez. 2023.

DECRETO nº 30.179, de 19 de novembro de 1951. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30179-19-novembro-1951-340667-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

DECRETO nº 47.466, de 22 de dezembro de 1959. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-47466-22-dezembro-1959-386898-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em abr. 2025.

DECRETO nº 52.745, de 24 de outubro de 1963. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52745-24-outubro-1963-392746-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em jan. 2026.

DECRETO-LEI nº 1.077/70. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm>. Acesso em dez. 2023.

DECRETO-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <[planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm)>. Acesso em fev. 2026.

DECRETO-LEI nº 869, de 12 de setembro de 1969. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em dez. 2025.

FELIZ ano novo proibido pela censura. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/feliz-ano-novo-proibido-pela-censura-10122740>>. Acesso em fev. 2025.

FIGUEIREDO, João. Documento a que se refere... [Discurso contra a pornografia]. Diário do Congresso Nacional (Seção II), Brasília, 19 mar. 1982. Ano XXXVII, n. 25, p. 606. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/diarios/ver/4432?sequencia=1>>. Acesso em jan. 2026.

FILMOGRAFIA - Novas Sacanagens do Viciado em C. Disponível em: <bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023440&format=detailed.pft> Acesso em jul. 2021.

JOSÉ. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/files/2016/09/JOSÉ.pdf>>. Acesso em fev. 2024.

LEI nº 4.341, de 13 de junho de 1964. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L4341.htm>. Acesso em: fev. 2026.

LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

LEI nº 5.536/86. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em dez. 2023.

LEI nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5692.htm>. Acesso em dez. 2025.

LEI nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6281.htm>. Acesso em: fev. 2026.

LEI nº 6.515 de 26 de dezembro de 1977. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6515.htm>. Acesso em mar. 2025.

OPERAÇÃO Mesquita 07/08/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2i9lIMPvU8>> Acesso em jul. 2021.

PLANO Sequência | David Cardoso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IJr2Yyy7WSE>> Acesso em jun. 2021.

PLANO Sequência | Nuno Leal Maia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ojHjn2i98EY>> Acesso em jul. 2021.

SINOPSE Taboo. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/taboo-1980>>. Acesso em fev. 2025.

ZÉFIRO, Carlos. Amigos... amigos... Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

ZÉFIRO, Carlos. Anita. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

ZÉFIRO, Carlos. Conselhos quadrados. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

ZÉFIRO, Carlos. O Campeão. Disponível em: <<https://www.carloszefiro.com/capas3.php>>. Acesso em abr. 2025.

Filmes

BAJON, Juan (Dir.). *Loucas por Cavalos* [filme]. Brasil, 1986. [60 min.].

BAJON, Juan (Dir.). *Tara de colegiais* [Filme]. Rio de Janeiro: Galápagos produções Cinematográficas Ltda., 1984. (70 min), son., color.

CARDOSO, David (Dir.). *19 Mulheres e Um Homem*. [Filme]. São Paulo: Dacar Produções. (100 min.), 1977.

FRAGA, Ody (Dir.). *E agora, José? – Tortura do sexo* [Filme]. São Paulo: Dacar Produções. (82 min.), 1979.

FRAGA, Ody; PORTIOLI, Cláudio (Dirs.). *A Noite das Taras nº 2 [filme]*. São Paulo: Dacar Produções. (82 min.), 1982.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís (Dirs.). *O Galante rei da Boca*. Brasil: CPC/Umes, Inventarte Prod. Artísticas e Maloca Filmes. (50 min.), 2003.

OLIVEIRA, Oswaldo. *HISTÓRIAS que Nossas Babás não Contavam*. [Filme] – Brasil: Cinedistri. Direção: Oswaldo de Oliveira; roteiro: Ody Fraga; produção: Aníbal Massaini Neto, 1979.

ROSSI, Raffaele (Dir.). *Coisas eróticas* [Filme]. Brasil: Empresa Cinematográfica Rossi. (83 min.), 1981.

STERNHEIM, Alfredo (Dir.). *Corpo Devasso* [Filme]. São Paulo: Dacar Produções. (81 min), 1980.

Processos de censura, cartas, relatórios e documentos de fiscalização às diversões públicas

AGUIAR, Wilson. *Recurso encaminhado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 2 jun. 1971. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0011/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0011_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

AKEGAVA, Yunko. *Parecer número 69/80. Certificado de censura do filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

ALBUQUERQUE, Marly. *Parecer nº 1335/75 sobre o filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Brasília, 26 fev. 1975. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

ALMEIDA, Fernando. *Recurso da Eletro Filmes Ltda. à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 13 ago. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0193/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0193_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

ALVES, Juarez; ARRUDA, Mariano. *Mensagem da Câmara Municipal de Dourados ao presidente João Figueiredo*. Requerimento nº 47/82. Dourados, 23 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em abr. 2025.

AMARAL, Ariovaldo José. *Carta endereçada à Solange Hernandez*. São Caetano do Sul, 27 abr. 1983. Manuscrita. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0228/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0228_d0001de0001.pdf. Acesso em fev. 2025.

AMARAL, José Ribamar. *Mandado de segurança nº II-141, 83-A*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_zd/br_dfanbsb_zd_0/br_dfanbsb_zd_0_0/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a_0016/br_dfanbsb_zd_0_0_0037a_0016_d0009.pdf. Acesso em jul. 2024.

ANDRADE, Ivelice; CELANI, Marlene; VALADARES, Odila; MACHADO, Ivan. *Parecer nº 231/78 sobre o filme Bandido, Fúria do Sexo*. Brasília, 23 jan. 1978. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 424.

ANDRADE, José. *Parecer nº 611/76 sobre o filme Amadas e Violentadas*. Brasília, 4 fev. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 365.

BAPTISTA, Eduardo. *Carta enviada ao Ministro de Justiça com denúncias a filme de Carlos Imperial*. Rio de Janeiro, 17 mai. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0216/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0216_d0001de0001.pdf. Acesso em: fev. 2025.

BASTOS, Laura. *Parecer nº 4451/81 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

BITTAR, Jorge Frederico. *Carta endereçada ao presidente João Figueiredo* [assinada por Jorge Frederico Bittar e outros]. São Paulo, 17 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_JF/JBF/0/0097/BR_DFANBSB_JF_JBF_0_0097_d0001de0001.pdf. Acesso em abr. 2024.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório da Comissão Nacional da Verdade: texto final. Volume 1. Brasília: CNV, 2014.

BURLAMAQUI, Deusdeth. *Recurso nº 1723 sobre o filme As Seis Mulheres de Adão*. Brasília, 24 fev. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 31.

Carta enviada à censura. São Paulo, 23 set. 1974. Manuscrita. Autoria não identificada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0048/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0048_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

CARVALHO, Hermenegildo. *Boletim enviado pelo padre Hermenegildo e encaminhado ao Departamento de Polícia Federal*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0028/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0028_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

CATTANI, Vilberto. *Requerimento da Câmara Municipal de São Carlos contra a pornografia*. São Carlos, 24 mar. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0183/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0183_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

CERÁVOLO, Domingos. *Recurso do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 16 nov. 1971. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0022/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0022_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

CHRISTAN, Ary. *Carta da Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil ao Ministro do Exército*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura das Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0122/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0122_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

COELHO, Moacyr. *Denúncia de irregularidades na rede de televisão*. Brasília, 6 mar. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0127/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0127_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

DARZE, Roberto. *Requerimento da Federação Nacional dos Exibidores Cinematográficos ao Ministro da Justiça*. Rio de Janeiro, 8 mai. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0186/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0186_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer nº 1120/85 sobre o filme O Viciado em C*. Brasília, 4 fev. 1985. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 633.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer nº 3676/81 sobre o filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, 29 set. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Parecer nº 4666/82 sobre o filme A Noite das Taras nº 2*. Brasília, 11 out. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 92.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Resumo do filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Sinopse do filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, [s.d.]. Datilografada. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

DIVISÃO DE SEGURANÇA DE INFORMAÇÕES. *Informação nº 22/1121-G2/82*. [S.l.], 22 out. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_TS/ASI/PJU/0018/BR_DFA_NBSB_TS_ASI_PJU_0018_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

DORES, Moacir das. *Parecer nº 4667/82 sobre o filme A Noite das Taras nº 2*. Brasília, 11 out. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 92.

DRUMONT, Nicéas. *Letra da música Baixinho Aperreado*. Rio de Janeiro, 7 jan. 1986. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/28258/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_28258_d0001de0001.pdf>. Acesso em mar. 2025.

ESCOBAR, Marlene Milanezi; ESCOBAR, Lauro Ribeiro. *Relatório*. Carta. São Paulo, 17 ago. 1976. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola. *Parecer nº 1970/82 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

FALCÃO, João Emílio. *Parecer sobre o filme Coisas Eróticas*. Brasília, 18 mar. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

FALCÃO, João Emílio. *Parecer sobre o filme O Império dos Sentidos*. [S.l.: s.d.]. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

FARIAS, Jeanete. *Parecer nº 1.195/81 sobre o filme Garganta Profunda*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

FARIAS, Jeanete; MARRA, Tereza; PELES, Yêda. *Parecer nº 2289/77 sobre o filme 19 Mulheres e Um Homem*. Brasília, 3 jun. 1977. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 30.

FERNANDES, Katya. *Parecer nº Parecer nº 4453/81 sobre o filme Coisas Eróticas*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

FERREIRA, Domingos. *Parecer nº 68/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

FIGUEIREDO, Jorge Octávio. *Liminar para liberação de filmes de sexo explícito*. Rio de Janeiro (RJ), 4 ago. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

FREITAS, Bráulio. *Carta enviada ao presidente João Figueiredo*. São João Nepomuceno, 27 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf. Acesso em: abr. 2025.

GABINETE PESSOAL DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA. *Carta enviada ao presidente João Figueiredo* [remetente não identificada; assinatura ilegível]. Porto Alegre, abr. 1982. Manuscrita. Arquivo Nacional. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0098/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0098_d0001de0001.pdf. Acesso em: abr. 2025.

GOFFI, Diva Magalhães. *O Império dos Sentidos*. Carta. [S.l.: s.d.]. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

GONÇALVES, João Carlos. *Denúncia encaminhada ao diretor da Divisão de Censura Federal*. São Vicente, 25 jul. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0218/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0218_d0001de0001.pdf. Acesso em: fev. 2025.

HERNANDES, Solange. *Informações prestadas por Solange Hernandez ao Procurador da República no Estado de São Paulo*. [S.l.], 17 ago. 1983. Datilografadas. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cso/0255/br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0255_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

HERNANDES, Solange. *Relação de filmes liberados por medida cautelar*. Brasília, 30 out. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cso/0333/br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0333_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

LOPES, Mauro. *Informes à DCDP sobre a novela Pai Herói*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0166/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0166_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

MACHADO, Ivan. *Parecer nº 3109/79 sobre o filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, 13 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

MARINHO, Heloísa. *Carta enviada a Rogério Nunes*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1977. Manuscrita. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0086/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0086_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

MENDANHA, Humberto. *Mensagem da Câmara Municipal de Itabirito ao presidente João Figueiredo*. Ofício nº 31/82. Itabirito, 22 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0084/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0084_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

NUNES, Rogério. *Resposta do diretor da DCDP à carta de Waldemar Araújo Filho*. Brasília, 9 fev. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0113/Br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0113_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

PEDROLLO, Ottone. *Carta encaminhada ao presidente João Figueiredo*. Palmas, PR, 16 mai. 1972. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0025/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0025_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

PEDROSO, J. *Parecer nº 1336/75 sobre o filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Brasília, 26 fev. 1975. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

PELES, Yêda. *Parecer nº 67/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 2 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

PEREIRA, Bel. *Parecer sobre Coisas Eróticas*. Santos, 20 set. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

PONTES, Myrtes. *Parecer nº 612/76 sobre o filme Amadas e Violentadas*. Brasília, 4 fev. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 365.

PRADO, Guilherme. *Recurso da Star Filmes ao Serviço de Censura de Diversões Públicas*. São Paulo, 15 mai. 1984. Datilografado. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0242/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0242_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

QUINTILIANO JÚNIOR, Walter. *Abaixo-assinado encaminhado ao diretor do Departamento de Polícia Federal*. Juiz de Fora, 8 mar. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0066/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0066_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

RAMOS, Pedro Paulo. *Parecer sobre o filme Garganta Profunda*. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

RAMOS, Tabajara. *Parecer nº 3712/81 sobre o filme Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo*. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

RESENDE, Maria. *Parecer nº 66/80 sobre o filme E Agora, José? – Tortura do Sexo*. Brasília, 3 jan. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 460.

RIBEIRO, Vilma Helena. *Parecer nº 4201/81 sobre o filme As Seis Mulheres de Adão*. Brasília, 10 nov. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 31.

ROCHA, Geraldo. *Decisão nº 28/80 do Conselho Superior de Censura sobre o filme A Noite das Taras*. Relator. Brasília, 10 jul. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 224.

RODRIGUES FILHO, Rafael. *Moção nº 192/82 da Câmara Municipal de Guarulhos em apoio ao presidente João Figueiredo*. Guarulhos, 18 mar. 1982. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Gabinete Pessoal do Presidente da República. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_jf/jbf/0/0097/br_dfanbsb_jf_jbf_0_0097_d0001de0001.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

SALEM, Albert. *Requerimento do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro à diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1982. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0217/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0217_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

SALES, C. B. *Denúncia de exhibições clandestinas*. Recife, 9 fev. 1978. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0115/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0115_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

SCHEMY, Luiz Gonzaga; SCHEMY, Carmo de Mello Mattos. *O Império dos Sentidos*. Carta. [S.l.], 01 jul. 1976. Manuscrita. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. *Relatório referente ao ano de 1983*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/rat/0016/br_dfanbsb_ns_agr_rat_0016_d0001de0001.pdf>. Acesso em abr. 2025.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Fiscalização e registro do jornal Movimento acusado de propaganda adversa*. [S.l.], [s.d.]. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/81012597/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_81012597_an_01_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Informação nº 150/15219/76/SICI/1/DSI/MEC/76*. [S.l.], 16 dez. 1976. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/76101417/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_76101417_d0004de0005.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Informe nº 384/81/E2-E/4ª DE*. Belo Horizonte, 20 abr. 1981. Datilografado. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/ooo/81004797/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_ooo_81004797_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Memorando nº 1400/02/CH/GAB/QSNI*. [S.l.], 19 set. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/81012778/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_81012778_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Pedido de busca nº 085/19/AC/79*. [S.l.], 26 jun. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/79002943/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_79002943_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Pedido de busca nº 1681/42/AC/81*. [S.l.], 14 ago. 1981. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/mmm/81001636/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_mmm_81001636_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

SGANZERLA, Cristina. *Certificado de Censura nº 227/82 do filme Coisas Eróticas*. Brasília, 9 jun. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

SGANZERLA, Cristina. *Certificado de Censura nº 228/82 do filme Coisas Eróticas*. Brasília, 9 jun. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

SILVA, Clóvis Venuto da. *Parecer nº 1181/86 sobre o filme Meu marido, meu cavalo*. Brasília, 28 abr. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

SILVA, Napoleão Bonaparte. *Denúncia encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1984. Datilografada. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0238/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0238_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

SINOPSE do filme A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 111.

SOBRINHO, José Bonifácio. *Recurso encaminhado a Rogério Nunes*. Rio de Janeiro, 28 mai. 1974. Datilografado. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0042/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0042_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

SOBRINHO, José Bonifácio. *Recurso enviado à direção da Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1978. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0108/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0108_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

SOUSA, Luiz Pedro. *Parecer nº 5993/80 sobre o filme Pornô*. Brasília, 30 dez. 1980. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 577.

SOUZA, Edson Braga de. *O Império dos Sentidos é um reino das mulheres*. Carta. São Paulo, 15 jul. 1976. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

SOUZA, Gilberto. *Parecer nº 3110/79 sobre o filme Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*. Brasília, 13 jul. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. Caixa 227.

TRISTÃO, Anna Maria. Mandado de segurança nº 175-M/82 sobre o filme Coisas Eróticas. Brasília, 9 set. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

VENÂNCIO, J. Carlos. *Recurso da Global Editora e Distribuidora à Divisão de Censura de Diversões Públicas*. São Paulo, 5 fev. 1979. Datilografado. Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0149/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0149_d0001de0001.pdf>. Acesso em fev. 2025.

WANDI; PREMÊ. *Letra da música Império dos Sentidos*. Rio de Janeiro, [s.d.]. Datilografada. Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/27765/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_27765_d0001de0001.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

Fontes hemerográficas

“GANG” da obscenidade caçada pela polícia. *Diário da Noite* (SP). 04 mai. 1963, p. 09. Caderno 01.

“SNUFF” Records Brutality Yes, Pornography No. *Kingman Daily Miner* (Kingman, Arizona). 10 fev. 1976, p. 04.

“SUPERMANSOS” contra “Tubarão”: Um duelo possível. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 8 jan. 1976, p. 4 (caderno B).

A agonia da pornochanchada... *Correio Braziliense*. 06 out. 1984, p. 26.

A caça às bruxas em Ribeirão Preto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 29 out. 1978, p. 18.

A crise do cinema brasileiro... AT Especial. *A Tribuna*. 23 fev. 1986, p. 08.

A freira e a tortura. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/a-freira-e-a-tortura/>>. Acesso em set. 2023.

A PORNO(grafia e sua discussão dentro da velha) chanchada. *Jornal do Brasil*. 22 mai. 1976, p. 04 (caderno B).

A PORNOGRAFIA... Movimento. 10 a 16 nov. 1980, p. 18.

ARAÚJO, Celso. O pecado horizontal da ex-miss. *Manchete*. Ano 31, 1 jan. 1983, nº 1.602, p. 120.

A sorte do Mexicano. *Diário do Pará*. 28 nov. 1985, p. 08. Caderno 03.

ASSOCIADOS de sindicato querem destituir presidente. *Jornal do Brasil*. 1 dez. 1977, p. 21.

A União (João Pessoa). 16 mar. 1982, p. 1-8.

ALDINE Muller. *Correio Braziliense*. 02 set. 1981, p. 18.

ALENCAR, Miriam. O novo... *Jornal do Brasil*. 20 abr. 1979, p. 7 (caderno B).

AMARAL, Cristina. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 29.

AMORIM, Celso. "Pornochanchadas". *Jornal do Brasil*. 11 abr. 1979, p. 8.

ÂNGELO, Miguel. O erótico siciliano. *O Cruzeiro*. 10 jan. 1973, nº 02, p. 80-82.

ANTIGO cinema... *O Fluminense* (RJ). 14 fev. 1981, p. 02.

ARAGÃO, Rajá. Filão de ouro: a comédia erótica, também conhecida como pornochanchada. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 11.

AS preferências da Censura. *Jornal do Brasil*. 27 jul. 1977, p. 3 (caderno B).

ASSISTA e confira. *A Tribuna*. 17 jul. 1982, p. 27.

ASTOR, mais um cinema é fechado em Brasília. *Correio Braziliense*. 26 jun. 1985, p. 26.

ATOR candidato. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 25 mai. 1986, p. 1.

ATOR lança filme no Recife. *Diário de Pernambuco*. 9 jun. 1975, p. 3.

AUMENTA entrada de cinema. *O Estado*. 4-5 nov. 1979, nº 2027, p. 01.

AVELLAR, José Carlos. A defesa do consumidor. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 11 nov. 1977, p. 2.

AVELLAR, José Carlos. Nem tudo que reluz é ouro. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 11 mar. 1976, p. 2 (caderno B).

AZEREDO, Ely. A fadiga dos “supermachos”. *Jornal do Brasil* (RJ). 7 jun. 1972, p. 02. Caderno B.

AZEREDO, Ely. APESAR da publicidade... *Jornal do Brasil*. Serviço. 9/10 out. 1976, p. 3.

AZEREDO, Ely. EM fria refilmagem. *Jornal do Brasil*. 3 nov. 1976, p. 2 (caderno B).

AZEREDO, Ely. O abacaxi mecânico. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 7 set. 1978, p. 2 (caderno B).

AZEREDO, Ely. *Perspectiva*. *Jornal do Brasil*. 17 mar. 1976, p. 2 (caderno B).

AZEREDO, Ely. Violentação Puritana. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 9 jul. 1976, p. 2. Caderno B.

BAZI, Sergio. O super-herói brasileiro ataca na cama. *Correio Braziliense*. 23 jan. 1983, p. 8.

BOAS maneiras. *Jornal do Brasil*. Serviço. 02 set. 1977, p. 3.

BOLETIM ABI. Órgão oficial da Associação Brasileira de Imprensa. Novembro/dezembro de 1975, p. 09-16.

BORGES, Anésilo. DEMOLIÇÃO de antigo... *A Tribuna* (SP). 05 nov. 1988, p. 04.

BRANDÃO, Ignácio. Samba del estanque. *El país*, Madrid, 09 nov. 1989, p. 7. Tradução nossa.

BRAZILIENSE assiste a *strip-show*. *Correio Braziliense*. ApArte. 27 abr. 1986, p. 04.

CAETANO, Maria do Rosário. Gustavo Dahl quer um novo Concine. *Correio Braziliense*. 29 set. 1985, p. 06.

CARONE, Helena. RITA Lee volta à estrada. *Jornal do Brasil* (RJ). 18 ago. 1987, p. 04. Caderno B.

CEL. Ludwig usa... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 25 jul. 1978, p. 08.

CENSURA e cultura. *Jornal do Brasil*. 09 fev. 1975, p. 03.

CENSURA já era nos cinemas de Mossoró. *Jornal Diário de Natal*. 03 fev. 1977, p. 16.

CENSURA libera filme premiado. *Correio Brasiliense*. 13 nov. 1979, p. 10.

CENSURA libera... *Jornal do Brasil*. 13 jan. 1984, 1º caderno, p. 03.

CINEASTA nega autoridade de crítica. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 29 jul. 1979, p. 18.

CINE Caiçara: abandono e revolta. *Cidade de Santos* (SP). 24 fev. 1987, p. 04.

CINE qua, non. *Diário da Noite*. 17 abr. 1973, p. 15.

CINEMA em agonia. *Correio Braziliense* (DF). 18 jul. 1983, p. 13.

CINEMA mostrava sexo ao vivo entre sessões. *Correio Braziliense*. 30 set. 1988, p. 25.

CINEMA. Mulheres Loucas por Davalos. *Diário de Natal*. 9 mai. 1987, p. 9.

CINEMA. *O Pioneiro*. 13 mar. 1982, p. 23.

CINEMA x Boate. Brasília perde Cine Soleil e ganha discoteque. *Correio Braziliense*. 13 mar. 1982, p. 17.

CINEMA. *A República*. 30 ago. 1979, p. 15.

CINEMA. *Jornal do Brasil*. 5 mar. 1980, p. 4.

CINEMAS. *Jornal do Brasil* (RJ). 01 fev. 1977, p. 04. Caderno B.

CLASSIFICADOS. *Jornal do Brasil* (RJ). 25 nov. 1985, p. 32.

CLASSIFICADOS. *Jornal do Brasil*. 13 jan. 1980, p. 12.

CORDEIRO, Expedito Daniel. Cartas. *Jornal do Brasil*. 14 jun. 1978, p. 2 (caderno B).

CORPO Devasso. Os limites de Dacar. *Jornal do Brasil*. 05 mar. 1981, p. 09. (Caderno B).

Correio Brasiliense. ApArte. 08 out. 1987, p. 29.

Correio Braziliense (DF). 18 jul. 1983, p. 13.

Correio Braziliense. 19 mar. 1983, p. 5.

Correio Braziliense. ApArte. 15 dez. 1987, p. 23.

Correio Braziliense. DesencArte. 25 jul. 1985, p. 05.

CORTEZ, Marcelo. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 31.

COSTA, Antonio Carlos. Cartas. *Jornal do Brasil*. 20 mai. 1978, p. 2 (caderno B).

COSTA, Jorge Antonio. *Um anti-Nelson Rodrigues no horário das seis*. *Jornal do Brasil*. 08 fev. 1982, nº 304, p. 26.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Sexo ao vivo é banido do palco nos teatros. *Diário de Pernambuco*. 04 ago. 1989, p. A-7.

CUNHA, Benedito. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 31.

DAVID Armando. *O Pioneiro* (RS). 7 dez. 1986, p. 6.

- DAVID Cardoso lança mais um filme... *A Luta Democrática*. 19 abr. 1983, p. 3.
- DAVID Cardoso PODERÁ... *Diário de Pernambuco*. 24 out. 1975, p. 11.
- DEPUTADO erótico. *Diário de Pernambuco*. 10 mar. 1973, p. 12. Segundo Caderno.
- Diário de Pernambuco*. 01 mai. 1984, p. B-5.
- Diário de Pernambuco*. 08 mar. 1989, p. B-3.
- Diário de Pernambuco*. 12 jun. 1975, p. 08. Segundo caderno.
- Diário do Pará*. 29 jun. 1988, p. D-4.
- DIRETORES discutem a crise... *A Tribuna*. 19 dez. 1982, p. 28.
- DRÁCULA no Lapinha. *Diário do Pará*. 29 jun. 1988, p. D-4.
- EGOÍSMO de David. *Diário de Pernambuco*. 05 ago. 1977, caderno B, página 08.
- EM cartaz... *Jornal do Brasil* (RJ). 05 out. 1980, p. 07.
- EM cartaz. Sexo a Cavalo. *Cidade de Santos*. 3 fev. 1986, p. 13.
- EM FOCO: Helena Ramos. A Rainha da Pornô vai ser mãe. *Manchete*. 13 jun. 1981, ed. 1521, p. 105.
- EMBRAFILME condena censura. *Jornal do Brasil*. 31 mai. 1979, p. 08.
- EMPRESA manterá cinema fechado mais seis meses. *Jornal do Brasil* (RJ). 02 jun. 1982, p. 07.
- EWALD FILHO, Rubens. Pré-estreia. *A Tribuna*. 8 jun. 1980, p. 18.
- FALCÃO, Celso. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 16, 1977, p. 09.
- FAMÍLIAS pobres ficam sem televisor público. *O Dia*. 24/25 mai. 1981, p. 08.
- FANTÁSTICO mundo-cão. *A Tribuna*. 21 mai. 1980, nº 57, p. 14.
- FIGUEIREDO convoca. *A União*. 16 mar. 1982, ano XC, nº 35, p. 01.
- FILME brasileiro. *Jornal Diário de Natal*. 02 nov. 1978, nº 10594, p. 18.
- FILME pornô. Meu Marido, Meu Cavalo. *Jornal do Brasil*. 19 set. 1986, p. 4. Caderno B.
- FLÁVIO no simpósio. *Jornal Diário de Natal*. 06 jun. 1979, nº 10762, p. 09.

FRAGA, Ody. Fórum: Cartas, opiniões, depoimentos. O quilombo de Ody. *Revista Filme Cultura*. Número 44, abril-agosto, 1984, p. 110-111.

GAÚCHOS veem show pornô. *Jornal do Brasil*. 05 ago. 1988, p. 04.

HADDAD, Vera. O cinema em crise. *O Estado*. 08/09 jun. 1980, nº 2193, p. 10.

HELENA Ramos. *Jornal do Brasil*. 26 out. 1979, p. 5 (caderno B).

HENRICHES, Renato. Cinema. *Jornal de Caxias (RS)*. 13 mai. 1978, p. 46.

ITÁLIA: O fim das pornochanchadas. *Diário de Pernambuco (Recife)*. 21 mai. 1980, p. C-8.

JACK Valenti chega de Mar del Plata... *Jornal do Brasil*. 18 mar. 1970, p. 14.

JÁ deu jacaré no Lapinha. *Diário do Pará*. 17 nov. 1986, p. 06.

JAPANESE no longer have yen for movies. *Reading Eagle*. 13 mar. 1977, p. 30.

JATOBÁ, Lucivânio. Carta enviada ao jornal Diário de Pernambuco. *Diário de Pernambuco*. 14 jul. 1983, p. A-8.

Jornal do Brasil. 01 de março de 1985. nº 323, p. 45.

Jornal do Brasil. 02 mai. 1982, nº 24, p. 16.

Jornal do Brasil. 06 jun. 1982, p. 06.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 15 mai. 1987, p. 08. Caderno B.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 26 jul. 1981, p. 01. Caderno B.

Jornal dos Sports (Rio de Janeiro). 22 jul. 1985, p. 06.

Jornal Última Hora. 14 nov. 1983, p. 05. Segundo Caderno.

LOPES, Silvana. Revista *Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 07.

LOUZEIRO, José. “Reformatório das Depravadas”: o iníquo e o inócuo. *Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)*. 13 out. 1978, p. 2.

LOUZEIRO, Luciane. Para Lulu de Barros... *O Fluminense*. 30/31 jan. 1977, p. 30.

MADRE Maurina depõe e faz acusação a Fleury. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 mar. 1979, p. 36.

MINEIRO não vai mais ao cinema. *Jornal do Brasil (RJ)*. 08 abr. 1980, p. 09. Caderno B.

- NAHUYS, Eduardo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 14 out. 1980, p. 02. Caderno B.
- NAS TELAS. *Correio Braziliense*. 25 fev. 1982, p. 17.
- NETTO, Ferreira. No ar. *Jornal Diário de Natal*. 09 mar. 1977, nº 10251B, p. 15.
- NETTO, Ferreira. No ar. *Jornal Diário de Natal*. 11 dez. 1976, nº 10204, p. 15.
- O apogeu de um gênero... *Correio Braziliense*. 06 out. 1984, p. 06.
- O cinema sem atrações. *Correio Braziliense*. 29 jul. 1984, p. 15.
- O dia das profissionais. *Revista Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 22.
- O diabo divide uma cidade. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. 04 dez. 1969, p. 108-109.
- O FILME “Erótica” vai abalar a moral cristã. *A Hora*. 03 dez. 1962. VERIFICAR PÁGINA
- O trauma profissional de Helena Ramos. *Manchete*. 03 out. 1981, nº 1537, p. 72.
- OÁSIS, o expliciteiro. *Pasquim*. Ano XXI – nº 1048. Rio de Janeiro. 30 ago. 1990, p. 5-8.
- ONDA. *Jornal Diário de Natal*. 05 mar. 1977, nº 10248B, p. 04.
- OS filmes do fim de semana. *A Tribuna*. 22 fev. 1975, nº 329, p. 14.
- Pasquim*. 15 a 21 ago. 1980, nº 581, p. 05.
- Pasquim*. 15 a 21 ago. 1980, nº 581, p. 17.
- Pasquim*. Ano XV – nº 750. Rio de Janeiro. 10/11 a 16/11/1983, p. 15.
- PIADINHAS sem graça. *Jornal do Brasil*. 22 set. 1978, p. 2.
- PONTO de vista. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 15, p. 03.
- PORNOCHANCHADA. *Correio Braziliense*. 18 fev. 1982, p. 6.
- PORNOCHANCHADA: o público já está cansado do trivial. *Correio Braziliense*. 3 out. 1982, p. 1.
- PORNOFILMES. *Manchete*. Ano 40, 15 jun. 1991, nº 2.044, p. 96.
- PORNOGRAFIA. *O Informante*. Ano III, nº 1, p. 1-2.
- POUCO público: o drama final para apressar agonia do Rex. *O Poti*. 24 jun. 1984, p. 12.
- PRADO, Isamel do. Censura e criatividade. *Jornal do Brasil*. 26 ago. 1978, p. 11.

PRÊMIO ao vulgar. *Jornal Diário de Pernambuco*. 28 fev. 1975, nº 55, segundo caderno, p. 07.

PRESENÇA em cinemas cai em mais de 80 por cento. *Diário de Natal*. 20 nov. 1980, p. 06.

QUEIROZ, Carlos. Diário do Pará. 11 abr. 1987, p. 04. Caderno D.

QUEIROZ, Carlos. *Diário do Pará*. 19 mar. 1986, p. 08. Caderno 03.

QUEIROZ, Carlos. Loucuras no Benzinho. *Diário do Pará*. 22 mai. 1987, p. 04. Caderno D.

QUEIROZ, Carlos. Shows. *Diário do Pará*. 10 mar. 1986, p. 06.

QUEIROZ, Carlos. SHOWS: Serenadas. *Diário do Pará*. 13 out. 1985, p. 08.

RAMOS, Rafael. *La Vanguardia*. 21 de outubro de 1983, p. 49. Tradução nossa.

RECIFE poderá ser cenário... *Diário de Pernambuco*. 11 out. 1975, p. 8. Segundo Caderno.

REI da pornochanchada é candidato. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 25 mai. 1986, p. 7.

REPRISES. Sexo a Cavalo. *Correio Braziliense*. 27 mar. 1986, p. 22.

Revista *Cinema em Close-UP*, 1976, nº 10, p. 78.

Revista *Cinema em Close-Up*, nº 04, p. 44.

Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 24.

Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 36.

Revista *Cinema em Close-Up*, nº 05, p. 49.

Revista *Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 55.

Revista *Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 02.

Revista *Cinema em Close-UP*, nº 15, 1977, p. 21.

Revista *Cinema em Close-Up*, nº 16, 1977, p. 04.

Revista *Cinema em Close-Up*. Almanaque Cinema. Ano II, nº 09, 1976, p. 69.

Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 1, 1975, p. 31.

Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 2, 1975, p. 26.

Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 2, 1975, p. 50.

- Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 09.
- Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 17.
- Revista *Cinema em Close-Up*. Ano I, nº 3, 1975, p. 40.
- Revista *Cinema em Close-Up*. Ano II, nº 3A, 1976, p. 04.
- Revista *Correio Braziliense*. 3 out. 1982, p. 1 e *Correio Braziliense*. 19 mar. 1983, p. 5.
- Revista *Pasquim*. Ano XI – nº 750. Rio de Janeiro. 10/11 a 16/11/1983, p. 15.
- RICARDO, José. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 13.
- RITZ. Sexo a Cavalo. *Diário Catarinense*. 13 jun. 1986, p. 3.
- ROCHA, Henrique. Revista *Cinema em Close-UP*, nº 11, 1976, p. 02.
- ROVAI, Pedro Carlos. Exclusivo. Revista *Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 24-25.
- SAEG, Sonia. Revista *Cinema em Close-Up*, ano II, nº 06, 1976, p. 26.
- SEXO explícito made in Brazil. *Manchete*. 21 jul. 1982, nº 1580, p. 129.
- SEXO, o último apelo. *Correio Braziliense* (DF). 18 jul. 1983, p. 13.
- SPENCER, Fernando. “A Ilha do Desejo” [...]. *Diário de Pernambuco*. 18 jun. 1975, p. 07. Segundo caderno.
- STUDART, Heloneida. O Império dos Sentidos é um reino das mulheres. *Revista Manchete*, nº 1263. 03 jul. 1976, p. 58.
- TAGUATINGA. Uma cidade que clama por novas opções de lazer. *Correio Braziliense* (DF). 04 ago. 1980, p. 08.
- TEATRO. *Jornal do Brasil*. Serviço. 13/14 nov. 1976, nº 37, p. 8.
- TELEVISORES nos bairros para o povo ver a copa. *O Estado*. 31 mai. 1978, p. 07.
- TÍTULOS censurados. *Jornal do Brasil*. 31 dez. 1977, p. 04.
- TROCA de filme. *Jornal O Dia*. 20/21 jan. 1980, nº 7165, p. 08.
- UM acordo na Jamaica. *Jornal do Brasil*. 17 set. 1976, p. 1. Caderno B.
- UM galã toma o Ministério. *Correio Braziliense*. 13 jan. 1984, p. 02.
- VAGABUNDOS invadem cinema abandonado. *Cidade de Santos* (SP). 21 mar. 1976, p. 03.

VERA Fischer. *Cidade de Santos* (SP). 5 nov. 1982, p. 19.

VENTURA, Mary. Glauber Rocha de Volta. *Jornal do Brasil*. 26 jun. 1976, p. 1. Caderno B.

VÍTIMAS do prazer, novo filme de Cláudio Cunha. *Revista Cinema em Close-UP*, nº 10, 1976, p. 45.

ZONA da Leopoldina. *Jornal do Brasil* (RJ). 08 abr. 1989, p. 17.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2002.

ALBUQUERQUE, Miguel. *Medida liminar sobre o filme Garganta Profunda*. São Paulo, [s.d.]. Datilografada. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

ALMEIDA, Fernando A. N. *Recurso interposto pela Paris Filmes em favor do filme O Império dos Sentidos*. Brasília, 5 ago. 1980. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

ALVARENGA, Julio Eduardo Soares de Sá. *Histórias que nossos pais não contavam: lazer teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976-1982)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina, 2020.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-78): o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de S. Paulo e Movimento*. Dissertação (Mestrado) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1990.

ARAÚJO, Bruno de Sousa. *Um artesão na Boca do Lixo: o cinema de excessos de Jean Garrett*. Dissertação (mestrado) em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, 2025.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AUGUSTO, Celina Vivian Lima. *O gênero cinematográfico commedia all'italiana: uma proposta de estudo*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas. Universidade de São Paulo, 2014.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BARROS, José D'Assunção. *Cinema e história - considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas*. Comunicação & Sociedade. Ano 32, n. 55, 2011.

BATISTA, Francieli Martins. *Crise do capital e reordenamento político-econômico: o fim de Bretton Woods e o esgotamento do “milagre” brasileiro*. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Campus Marília, 2018.

BELLUZZO, Luiz Gonzaga de Mello. O declínio de Bretton Woods e a emergência dos mercados “globalizados”. *Economia e Sociedade*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 11–20, jun. 1995. Disponível em: <<https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/421/01-BELLUZZO.pdf>>. Acesso em: fev. 2026.

BENÍTEZ, José Ramón Díaz. *Pornografia bizarra no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

BERGSON, Henri. *O Riso*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. 1993. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*; tradução Maria Helena Kuhner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUCAGE, Manuel Maria Du. *EM sórdida masmorra aferrolhado*. Disponível em: <https://triplov.pt/poesia/bocage/poesia/em_sordida_masmorra.htm>. Acesso em jul. 2025.

BURLAMAQUI, Deusdeth. *Plano de distribuição e exibição do filme Garganta Profunda*. Brasília, 6 abr. 1981. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Garganta Profunda*. Caixa 638.

BURLAMAQUI, Deusdeth. *Recurso ao Conselho Superior de Censura sobre o filme Coisas Eróticas*. Brasília, 5 fev. 1982. Datilografado. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Coisas Eróticas*. Caixa 222.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDEIAS, Ozualdo. *A Freira e a Tortura* [Filme]. Brasil: Dacar Produções, 1983. [90 min.].

CÂNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago José. *Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 60–82, jul.–dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/148166>>. Acesso em jul. 2025.

CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio Editora, 1999.

CARDOSO, David. *Autobiografia do Rei da Pornochanchada*. Campo Grande: Editora Letra Livre, 2006.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)*, 2010. Tese (Doutorado). Niterói (RJ), 2010.

CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950-1970)*. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

CARVALHO, Aloysio Castelo de. O regime militar autoritário de 1964: o aparelho repressivo. *Textos para Discussão (Niterói)*, v. 333, p. 1-39, jan. 2018. Disponível em: <http://economia.uff.br/wp-content/uploads/sites/584/2020/11/UFF_TD333.pdf>. Acesso em: fev. 2026.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Caminhando contra o vento: História, Cotidiano e Arte no Brasil dos anos sessenta*. Disponível em: <https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=66>. Acesso em jul. 2022.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COELHO, Juliana Frota da Justa. *Sonos todxs estrelas pornô?: a produção de subjetividades-vitrine no Cine Majestick (Fortaleza/CE)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos (SP), 2018.

COOPER, David. *A Morte da Família*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CORDEIRO, Janaína Martins. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. *Revista de História*, São Paulo, n. 180, p. 1–19, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rh/a/N3y4qtLG8XkgR3gKP9yvwBm/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: fev. 2026.

CORPO DEVASSO. Direção de Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980. Filme 35 mm, cor, [81 min.]

COSTA, José Alberto Maciel. *Parecer nº 1178/86 sobre o filme Meu marido, meu cavalo*. Brasília, 28 abr. 1986. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *Meu marido, meu cavalo*. Caixa 635.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CREDIDIO, Elvir. *Comentário sobre O Império dos Sentidos*. Carta. São Paulo, 30 jul. 1976. Datilografada. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

CUNHA, Maria João. *Corpo e imagem na sociedade de consumo*. Lisboa: Clássica Editora, 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

DENIPOTI, Cláudio. *Páginas de prazer: a sexualidade através da leitura no início do século*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

DEUTSCHE KINEMATHEK – Museum für Film und Fernsehen (Org.). *German Film. Volume 8: 1970–1979: From the Archives of the Deutsche Kinemathek*. Berlim: Hatje Cantz Verlag, 2024.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvia; FÍGARI, Carlos Eduardo. *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2009.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Sexo com animais como prática extrema no pornô bizarro*. Cadernos Pagu, nº 38, jun. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000100009>>. Acesso em ago. 2025.

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. São Paulo: difusão europeia do livro, 1955.

DOUGLASS JR., Joseph D. *Red Cocaine: The Drugging of America and the West*. 2. ed., rev. Londres; Nova York: Edward Harle Ltd, 1999.

DOWNING, Lisa. Snuff and Nonsense: The Discursive Life of a Phantasmatic Archive. IN: DEAN, Tim; RUSZCZYCKY, Steven; SQUIRES, David (Org.). *Porn Archives*. London: Duke University Press, 2014.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. “Praticamos SM, repudiamos agressão”: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), v. 14, n. 2, ago. 2013.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, dezembro 2002.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FLORES, Elio Chaves. *República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930)*. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRANCO, Renato. Censura e modernização cultural à época da ditadura. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 20/21, 1997/1998. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/2061>>. Acesso em fev. 2026.

FREIRE, Rafael de Luna. *Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional*. Contracampo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Nº 23, 2011.

GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional*. São Paulo: Panda Books, 2012.

GOMES, Angela de Castro. *Escrita de si, escrita da história* (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *"Porque homem é homem, não é?": construções e desconstruções da(s) masculinidade(s) nas pornochanchadas durante a Ditadura civil-militar*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2023.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *Muito prazer, pornochanchadas: relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2017.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução: Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HUNT, Lynn. *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade (Org.)*; tradução Carlos Salak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

KLINGBEIL, Edward Mickael. *O livro didático Educação Moral, Cívica e Política da Editora Michalany: sua materialidade e narrativa histórica (1971)*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. The End: a censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. *Proj. História*, São Paulo (29), dez. 2004.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ótica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

LAPERLA, Pedro Vinicius Asterito. “A população precisa conhecer os perigos que corre!”: consumo cinematográfico e retóricas do medo no Rio de Janeiro da Belle Époque. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 43, n. 92, p. 115-139, 2023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/s8WMB4DMqPZx773cbFGGy4p/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: dez. 2026.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2011.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

LOSEY, Josech; MARTIN, GUIDOARISTARCO, Marcel Martin; HUNNINGS, Neville. *Censura e cinema*. Cadernos de Cinema. Lisboa: Publicações Dom Quixote 07, 1969.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. IN: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (Org.). 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

LUCAS, Meize Regina Lucena. *Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura*. Projeto História, São Paulo, n. 51, 2014.

LUCAS, Meize. Imagens sob suspeita: a censura e suas negociações no Brasil em tempos de Ditadura (1964-1985). *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, v. 60, p. 383-397, 2020.

MADRE Maurina depõe e faz acusação a Fleury. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 mar. 1979, p. 36.

MALVERDES, André. *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória*. Vitória: [s.n.], 2008. Disponível em: <https://mapa.cultura.es.gov.br/files/agent/3646/livro_nos_escurinhos_dos_cinemas.pdf>. Acesso em: fev. 2025.

MAIA, Tatyana. *Civismo e cidadania num regime de exceção: o conhecimento histórico ensinado e seus usos políticos na ditadura civil-militar (1969-1985)*. In: XXVII Simpósio Nacional de História. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anaais-simposios/pdf/2019-01/1548875182_cb4b419d32c8394d9f5f4f1ce5444dd2.pdf> Acesso em: jun. 2024.

MAMIGONIAN, José Rafael Gallotti. *O itinerário de Ody Fraga rumo ao cinema*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2022.

MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: fatores internos. *Revista de Estudos da Religião*, vol. 4, dezembro 2008, pp. 68-95. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_mariano.pdf>. Acesso em out. 2025.

MARINS, José Mojica. *24 Horas de Sexo Explícito* [filme]. Dir. José Mojica Marins. Brasil: Fotocenas Filmes, 1985. 77 min.

MASSAINI NETO, Anibal. *A Super Fêmea* [Filme]. Brasil: Cinedistri, 1973. [90 min.].

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*; tradução de Maria Elena O. Ortiz. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo, 2000.

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. Munique: Grin Publishing, 2008.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. Curitiba: CRV, 2018.

NOGUEIRA, Octaciano. *Voto em separado*. [S.l.], 11 set. 1980. Datilografado. Acervo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes. *O Império dos Sentidos*. Caixa 223.

OLIVEIRA, Marylu Alves de. *Da terra ao céu: culturas políticas e disputas entre o trabalhismo oficial e o trabalhismo cristão no Piauí (1945-1964)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2016.

OLIVEIRA, Nilo Dias de. Os primórdios da Doutrina de Segurança Nacional: A Escola Superior de Guerra. *História (São Paulo)*, v. 29, n. 2, p. 135-157, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/his/a/fjdD7JqjsgcmFqvsbmdKVLN/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: fev. 2026.

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. IN: RAMOS, Fernão Pessoa. *Nova história do cinema brasileiro* (vol. II). São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ORY, Pascal. O corpo ordinário. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo*: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

OTTONE, Giovanni. *O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990*. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 271–296, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso em set. 2025.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. História: Questões & Debates, nº 38, 2003.

PINTO, José Marcelino de Rezende. *O acesso à educação superior no Brasil*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 25, n. 88, p. 727–756, out. 2004. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/es/a/v4QvPxCR99Z874zpkLvmSMF/>>. Acesso em: jul. 2025.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: um ensaio sobre a arquitetura e a biopolítica da Playboy*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEIROZ, Teresinha. *História, literatura e sociabilidades*. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. *Histórias que nosso cinema contava sobre "Homem que vira mulher", "Mulheres que gostam de outras mulheres" e "Viadinhos": a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981)*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS. Porto Alegre, 2022.

REMOND, René. *Por uma história política* (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RESENDE, Pâmela de Almeida. Da abertura lenta, gradual e segura à anistia ampla, geral e irrestrita: a lógica do dissenso na transição para a democracia. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 2, n. 2, p. 36-46, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SABÓIA, João. *Transformações no mercado de trabalho no Brasil durante a crise: 1980-1983*. Revista de Economia Política, São Paulo, v. 6, n. 3 (23), p. 406–444, jul./set. 1986. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rep/a/WCMF6r9P6KNWq958Dbg8NcL/?lang=pt>>. Acesso em set. 2025.

SALGADO, Plínio. *Compêndio de Instrução Moral e Cívica*. 5.^a ed. São Paulo: FTD, 1964.

SALGADO, Plínio. *Doutrina e tática comunistas (noções elementares)*. São Paulo: Casa Plínio Salgado, 1935.

SANTAGADA, Salvatore. *A situação social do Brasil nos anos 80*. Indicadores Econômicos da FEE, Porto Alegre, v. 17, n. 4, p. 121–143, 1990. Disponível em: <<https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/indicadores/article/view/179>>. Acesso em set. 2025.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Marcela Souza. *Uma questão de segurança nacional: a produção de conceitos e identidades de gênero pela disciplina de Educação Moral e Cívica (1969–1985)*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENADOR, Daniela Pinto. A Margem versus Terra em Transe: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico. *Caligrama (São Paulo. Online)*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1–15, 27 dez. 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, André de Lima. *Jack Valenti: o momento em que as conquistas do cinema brasileiro incomodaram Hollywood*. 2012. 74 f. Monografia (Graduação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, v. 4, n. 10, p. 1-21, jun. 1989. Disponível em: <<https://biblioteca.sophia.com.br/terminal/9666/Acervo/Detalhe/13966?returnUrl=/terminal/9666/Home/Index&guid=1747612808098>>. Acesso em jan. 2026.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. IN: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do Corpo: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

STIGLEGGER, Marcus. *Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage*. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/scholar?oi=bibs&cluster=16428194345868689159&btnI=1&hl=pt-PT>>. Acesso em ago. 2024.

STUCCHI, Fernanda. Do neorrealismo à comédia à italiana. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 39, 2019.

SUMMERHAWK, Barbara; MCMAHILL, Cheiron; MCDONALD, Darren (Orgs.). *Queer Japan: personal stories of Japanese lesbians, gays, transsexuals and bisexuals*. Norwich: New Victoria Publishers, 1998.

THOMSON, David. *Como ver um filme*. Bertrand Editora: Lisboa, 2016.

TRAJANO, Katharine. *"Afiml, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada": pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)*. Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Recife, 2021.

TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa: edições Unipop, 2012.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. Tese (Doutorado) em Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP), 2013.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *Cenas de um público implícito: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1997.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pro-Posições*, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, maio/ago. 2003.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*; tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VITELLA, Federico. *Maggiorate: divismo e celebrità nella nuova Italia*. Disponível em: <<https://iris.unime.it/handle/11570/3296028>>. Acesso em: jan. 2025.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. IN: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WITTIG, Monique. *Straight mind*. Boston: Beacon Press, 1992.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

7 Anexos

Tabela I – Fichas técnicas resumidas de filmes analisados na tese que foram produzidos pela Dacar Produções

Nome do filme e ano	Gênero	Diretor	Argumentista / roteirista	Atores principais	Censura	Duração
A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo (1975)	Policial	Jean Garrett	Jean Garrett	David Cardoso e Márcia Real	18 anos	90 minutos
Amadas e Violentadas (1976)	Drama – policial	Jean Garrett	Jean Garrett	David Cardoso e Fernanda de Jesus	18 anos	100 minutos
19 Mulheres e Um Homem (1977)	Aventura – drama	David Cardoso	Ody Fraga	David Cardoso e Helena Ramos	18 anos	90 minutos
Bandido – Fúria do Sexo (1978)	Policial	David Cardoso	Ody Fraga	David Cardoso, Malu Braga e Luis Carlos Braga	18 anos	90 minutos
Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal (1979)	Aventura	David Cardoso	Ody Fraga	David Cardoso, Alberto Ruschel e Helio Souto	18 anos	95 minutos
E Agora, José? – Tortura do Sexo (1979)	Policial	Ody Fraga	Ody Fraga	Arlindo Barreto, Henrique Martins e Neide Ribeiro	18 anos	90 minutos
A Noite das Taras (1980), episódios um, dois e três	Aventura	David Cardoso, John Doo e Ody Fraga ⁷³⁷	Não identificado	Arlindo Barreto, Patrícia Scalvi, Vandi Zacharia, Arthur Roveder, Matilde Mastrangi, Marthus Matias e	18 anos	Não identificada

⁷³⁷ Informação não identificada nos certificados de censura. Cada diretor foi responsável por um dos três episódios do filme.

				Wilson Júnior		
Pornô! (1980)	Aventura	David Cardoso e John Doo	Ody Fraga	David Cardoso, Matilde Mastrangi, Zélia Diniz e Patrícia Scalvi	18 anos	82 minutos
A Noite das Taras nº 2 (1982)	Drama	Claudio Portioli e Ody Fraga	Ody Fraga	Ênio Gonçalves, Wanda Cosmo, David Cardoso e Matilde Mastrangi ⁷³⁸	18 anos	82 minutos
As 6 Mulheres de Adão (1982)	Aventura	David Cardoso	Ody Fraga	David Cardoso, Marly Mendes, Elis Cardoso, Sandra Graffi, Cristina Labronici, Tânia Cristina, Sandra e Luiz C. Braga	18 anos	85 minutos
Tentação na cama (1984)	Policial	Ody Fraga	Ody Fraga	David Cardoso, Alvarar Taddei, Marly Mendes, Simone Magalhães, Roque Rodrigues e Evelise Olivier	18 anos	80 minutos
O Viciado em C (1985)	Drama	Roberto Fedegoso (David Cardoso)	Mário Vaz Filho	Silvio Junior, Charllotte e David Cardoso Jr.	18 anos	80 minutos

⁷³⁸ Informações não identificadas nos certificados de censura. A classificação dos atores principais ocorreu por meio de reprodução e análise da obra.

Sinopses resumidas e frases para anúncio das obras submetidas pela Dacar Produções à Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP)

1. A Ilha do Desejo – Paraíso do Sexo (1975)

Sinopse: Gilberto é um boa vida paulista, cujo passatempo é levar lindas garotas recrutadas em boites para uma ilha um pouco distante do litoral, de propriedade de madame Geny. Madame Geny vive na ilha, uma bela casa, com seu filho anormal (Beto), um piloto negro da lancha (Anselmo), uma empregada (Salomé) e um guarda-costas (japonês). É uma francesa radicada no Brasil há vinte anos e vivendo isoladamente nessa ilha, contando com o trabalho de Gilberto, que leva as garotas para terem encontros secretos com grandes figuras do mundo social. Gilberto chega na ilha com três lindas mulheres, Rose, Raquel e Nalva, e lá já se encontram há algum tempo mais duas, Sandra e Gute. Os primeiros momentos são de uma euforia incrível, com todo mundo se divertindo e se amando, até que misteriosamente morre uma delas. Cria-se um clima de terror e madame Geny, bem assessorada pelos dois capangas, impede a saída de todos da ilha [...] com a ajuda de Gilberto, [a Marinha] consegue retirar as moças quase sem vida e [...] prender o assassino [com a colaboração da polícia].

Frases para anúncio: A Ilha do Desejo, o verdadeiro paraíso do sexo e do amor. / Paraíso do amor, inferno de conflitos. / Alegria da vida, o silêncio da morte. / Realização da carne, frustração da alma. / As inconsequências do amor, as consequências da vida.

2. Amadas e Violentadas (1976)

Sinopse: Numa mansão dos arredores de São Paulo, mora Leandro, jovem escritor de livros policiais, famoso pelo realismo que caracteriza suas obras, com sua governanta, seu mordomo e uma cozinheira. Forster, seu editor, mercenário por excelência, é a única pessoa que periodicamente visita o escritor. Leandro tornou-se quase um ermitão, vivendo apenas para seus livros e para seu passado, não muito feliz. Sua mãe, mulher vulgar, casara-se com seu pai, homem da alta sociedade, apenas por interesses materiais e isso, com o passar dos anos, levou a família ao caos. Leandro, então um menino, presenciou cenas violentas, como o assassinato de sua mãe, por seu pai, e o suicídio deste. Estas cenas jamais se apagam da mente do rapaz que [...] não conseguiu libertar-se de um complexo de inferioridade que o afasta, sexualmente, das mulheres, da sociedade e até dos amigos de infância. [...] Esse complexo lhe provoca uma série de frustrações e recalques que, pouco a pouco, vão tornando-o violento, quase um psicopata. Várias mulheres, que de uma forma ou de outra conheceram Leandro, foram assassinadas misteriosamente. Todas tinham algo em comum: uma experiência sexual com o escritor. [...] Leandro conhece Marina, uma jovem de 17 anos, que havia sido raptada de um orfanato, pois fanáticos de uma crença religiosa, que pretendiam sacrificá-la, e os dois se apaixonam [...] o amor entre os dois cresce, mas Leandro procura evitar Marina o máximo possível, pois sabe que qualquer contato amoroso pode terminar em um desastre [...]. A polícia chega [...], mas não a tempo de evitar o pior.

Frases para anúncio: Passado infeliz, futuro incerto / Sexualmente inferiorizado, tornou-se um assassino / Assassinadas misteriosamente, buscavam amor / O amor e o sexo virgem o impediram de matar.

3. 19 Mulheres e Um Homem (1977)

Sinopse: A grande e emocionante aventura nunca é previamente planejada; ela acontece no inesperado, por um capricho às vezes irônico e cruel do destino. E foi assim que se uniram para viver a mais impressionante e violenta das aventuras já produzidas pelo cinema brasileiro - 19 Mulheres e Um Homem. O elemento da fatalidade, da tragédia e da violência surgiu com a presença de perigosos fugitivos da Casa de Detenção Paulista. Mas tudo começou com alegria e bom humor. Na verdade, 19 universitárias após economizarem um ano, tentam alugar um ônibus para uma excursão de férias ao Paraguai. Suas economias, entretanto, eram parcas e mal davam para cobrir o alto custo da viagem. O desesperado esforço para convencer o gerente da empresa a ceder-lhes o ônibus é presenciado pelo diretor da mesma, DAVID CARDOSO [sic], jovem homem de negócios. Ele próprio, querendo tomar umas férias, resolve mandar ceder o veículo através de uma conversa particular com o gerente. É que de imediato arquitetou um plano: gozaria seu período de férias fingindo-se de motorista e dirigindo o ônibus da excursão das estudantes. [...] Os marginais conseguiram raptar um pequeno avião, o qual, devido a uma pena seca é obrigado a pousar num campo do interior de Mato Grosso. Num outro ponto, para descanso e lazer, DAVID CARDOSO havia parado o ônibus à margem de um rio. São surpreendidos pelos criminosos que chegam ao mesmo lugar em sua fuga desesperada. Daí em diante a viagem de férias se transforma na mais espetacular e negra das aventuras, dominada pela crueldade, a violência e a brutalidade sexual daqueles homens animais que têm a sua mercê dezenove lindas jovens. [...] Os acontecimentos daí em diante se desenvolvem de forma espetacular, pois os bandidos assaltam uma fazenda do pantanal mato-grossense, lá confinando a todos e matando os empregados. A luta é tremenda, devendo ainda o nosso herói enfrentar a maldade dos homens e os imprevistos da natureza para manter vivas as jovens. Algumas são sacrificadas ou pelo desespero de fugir ou pela assassina tara sexual daqueles homens. [...] Desta maneira, temos a mais espetacular sequência que o cinema brasileiro conseguiu produzir e colocar nas telas, com a participação de quase vinte aviões e pilotos. É a mais sensacional sequência de ação paralela que já tivemos oportunidade de assistir.

Frases para anúncio: Ele precisava salvar 19 mulheres, elas precisavam de um homem / David Cardoso e 19 mulheres enfrentando a ira de marginais e da natureza / O maior filme de aventuras, violência e sexo produzido pelo cinema nacional.

4. Bandido – Fúria do Sexo (1979)

Sinopse: Teo, detetive particular, nunca resolve atender aos pedidos de sua noiva para que abandone incerta profissão e venha trabalhar com seu pai, um rico industrial. Sempre aparece um novo trabalho que faz com que ele adie a tal visita para outra ocasião mais oportuna. Desta vez foi haver sido contratado por uma mulher que desconhece, para fazer o que ainda não sabe. Do encontro com a contratante, sai apenas com um cheque e uma alusão vaga de que

oportunamente receberá a tarefa que deve desempenhar. Mas nem tudo é tão fácil. Enquanto fala à mulher, está sendo espreitado por um homem fino e três marginais. Logo que a mulher se afasta, Teo é violentamente agredido pelos homens. Daí começa a se desenvolver uma trama de intrigas, mistérios, cinismo, violência e o sexo de mulheres ambiciosas. [...] Apesar das tremendas complicações perigosas porque atravessa, nosso herói consegue desbaratar toda a gang exatamente com o auxílio providencial de seu amigo delegado. E novamente, passado o perigo, Teo cai na rede suave da noiva que sempre espera.

Frases para anúncio: Com sangue e sexo ele seguia seu caminho / Sua tarefa era matar os homens e amar as mulheres / Caminhando na noite encontrou o amor das mulheres e a violência dos homens / Com as mulheres, sexo; com os homens, violência / Amado pelas mulheres, temido pelos homens, ele era um solitário bandido.

5. Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal (1979)

Sinopse: O pantanal e o rio Paraguai, lugar de homens fortes e destinos marcados. É também a paisagem para onde se dirigem os que procuram a fortuna, a aventura e o anonimato, e onde não se pergunta quem é, nem de onde veio. [...] É nessa região que um refugiado, Malamud, sonha em construir um império onde a única lei seja sua própria vontade. Para isso, utiliza-se de verdadeiro exército de aventureiros, para os quais o crime e a violência são traços comuns da própria psicologia e comportamento. O louco sonho de Malamud esbarra no pacifismo de um homem, Martino, que administra vasta propriedade de irmão ausente. Malamud manda assassinar o irmão, que se encontra no Peru; depois, aniquilar Martino lhe seria fácil. Um novo dado surge em seu caminho. O proprietário verdadeiro casara-se pouco antes e a viúva vem para as suas propriedades. Malamud manda também buscar sua filha única, a qual deseja transformar em verdadeira rainha do império em que só eles detêm o poder. Esse plano seria relativamente fácil de executar se na região não vivesse e agisse Tigre, um tipo muito especial de homem, completamente distinto de todos. [...] Zagaieiro, piloto, aventureiro, vive em plena liberdade e independência, não se ligando a ninguém. Livre, defende a liberdade dos outros. Conhece todo o pantanal, domina qualquer situação, mas não é dominado por ninguém. [...] Sentimentos primitivos, sexo e desejos que explodem incontrolados, a fatalidade da morte e a violência como uma necessidade comum da vida de todo o dia, marcam os personagens de DESEJO SELVAGEM - MASSACRE NO PANTANAL.

Frases para anúncio: O que acontecerá quando a natureza resolver se vingar do homem? / O sonho de um louco que tentou criar um Império Selvagem. A luta do homem que o enfrentou sozinho / Para eles não havia lei, havia a força. Tudo era disputado e conquistado; até as mulheres / Nunca o Cinema Brasileiro viveu tão grande e épica aventura. Ali acabava o mundo, e restava aos homens a própria coragem para sobreviver / Desejo selvagem! Massacre no pantanal! Está chegando o filme emoção!

6. E Agora, José? – Tortura do Sexo (1979)

Sinopse: José Zurin, jovem administrador de empresas e assessor de importante industrial, é despertado certa manhã por agentes policiais e levado sem maiores explicações. A situação é duplamente violentadora, primeiro por não ser apresentada nenhuma razão legal para o ato, segundo por ser o prisioneiro levado para cárcere estranho ao sistema jurídico estabelecido. Realmente José sofreu verdadeiro sequestro. No primeiro interrogatório a que é submetido esclarece-se, de certa forma, a anormalidade e violência da situação. Querem informações sobre um tal de Pedro. Com honestidade ingênua até, José conta tudo o que sabe. Pedro foi seu melhor amigo nos tempos universitários. Formados, cada qual tomou seu rumo. [... No dia anterior, Pedro lhe apareceu de surpresa. Foi reencontro de velhos amigos. E, jovens, comemoraram com jantar, bebidas e mulheres. Aconteceu que, a certa altura da farra, Pedro simplesmente desapareceu sem deixar o menor rastro. Essa a verdade. José, então, é surpreendido com a revelação de que esse Pedro é líder subversivo há muito procurado. Já estavam na sua pista e a perderam exatamente fez o contato com o amigo. Dessa maneira, José está duplamente comprometido: porque foi o único contato do subversivo na cidade, porque ele próprio agora é suspeito de pertencer à organização clandestina. Para falar, é submetido à metodologia repressora da tortura. Os acontecimentos tomam, então, ritmo vertiginoso no qual são envolvidas outras pessoas igualmente inocentes. As duas prostitutas que estiveram com os rapazes naquela noite e a própria mulher do industrial, pela simples razão de manter relações amorosas com José. [...] Os organismos policiais encontram-se na pista do grupo de Pedro. Quando conseguem alcançá-los e prendê-los, verificando a verdade de que José era realmente inocente é tarde demais: ele já havia sucumbido devido ao injusto e brutal tratamento de investigação a que foi submetido na prisão.

Frase para anúncio: "Ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante". - Art. 5º da DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS DO HOMEM

7. A Noite das Taras (1980)

Sinopse e frases para anúncio não foram identificadas na documentação.

8. A noite das Taras nº 2 (1982)

Sinopse: Duas histórias formam essa nova produção DACAR: 1ª) "Solo de Violino": Nem sempre o amor entre mãe e filho é o mar tranquilo de paz, compreensão e solidariedade. Em "Solo de Violino" esta relação é conflituosa e o símbolo do conflito é o violino que o rapaz recebeu de herança do pai, junto com a vocação musical. A mãe, contudo, ressentida e odiando a imagem do falecido marido, transfere a explosão de uma vingança sobre o filho a quem destrói, causando a própria destruição. 2ª) "A Guerra da Malvina": Agora estamos em plena força-erótica. Malvina, ex-atriz, reúne quatro companheiras para emocionante aventura: assaltarem mansão conforme manda o figurino, isto é, usando todos os métodos empregados pelos assaltantes comuns. Como sempre nessas histórias coisas acontecem, elas sem saber assaltam a residência de David Cardoso, o próprio. Vai daí que a terrível noite do assalto acaba transformando-se na mais divertida das comédias eróticas.

Frases para anúncio: não identificadas na documentação.

9. As 6 Mulheres de Adão (1982)

Sinopse: Eram seis. Eram belas. Eram ricas. Tinham tudo. Mas faltava-lhes o amor, o amor particular de um homem, Adão, que todas amaram e que a todas enganou. Mas a proverbial fragilidade das mulheres é uma força e uma arma muito perigosa mesmo para o mais esperto dos homens, pois na doce guerra milenar dos dois sexos, que sempre teve como campo a cama, onde ninguém morre e todos gozam, o homem é sempre o derrotado. O bom e salutar machismo pode jurar que não, mas a história tem mostrado por séculos que sim. Não foi por nada que a primeira mancada do primeiro homem foi provocada pela primeira mulher. Nosso Adão, como todos os de sua espécie e estirpe, teve muitas mulheres. Todos têm muitas mulheres, porque também as Evas possuem muitos Adãos. O amor nunca é singular, é sempre plural. Acontece que Clarissa, Sarita, Marta, Amanda, Serena e Helena, são vindicativas. Sempre levaram a melhor com os homens, sempre os desprezaram e, portanto, todas têm um motivo de ressentimento contra Adão, que as abandonou todas. Lideradas por Clarissa reúnem-se num plano de vendeta. Adão seria atraído para elegante jantar com as três e então... uma terrível vingança estava preparada para recebê-lo [...] Adão ou David Cardoso (os dois se confundem) atinge o momento desesperador quando descobre que o segredo de seu carisma sedutor, geograficamente localizado abaixo do umbigo, formado acidente natural muito do conhecimento e intimidade das mulheres, é o objetivo visado por suas algozes. Elas querem destruir seu impávido instrumento da única labuta a que se dedicou com esmero e capricho na vida. [...] Se você pensa que sabe tudo sobre sexo e nada mais tem para aprender a respeito, vai concluir que não sabe tanto assim e que muito instrutivo e pedagógico lhe será assistir "AS SEIS MULHERES DE ADÃO".

Frase para anúncio: O filme do século... ou do sexo.

10. O Viciado em C (1984)

Sinopse: José Carlos, nascido e criado na fazenda, mantém relação sexual com todos animais, entre eles bodes, cabra, pato, galinha etc. Quando atinge a maioridade vem para São Paulo tentar a sorte e morar na casa de seus padrinhos. Na casa dos padrinhos o rapaz acaba transando com todos os empregados, mas nenhuma o satisfaz por causa de suas preferências. Numa noite sai pela cidade e acaba conhecendo Pérola, um travesti [sic] e que acabam namorando e transando, não pelas vias normais. Quanto atinge o orgasmo, o rapaz houve e visualiza sinos. Se apaixona inteiramente. Forçado pelas circunstâncias, acaba tendo que transar com a madrinha e embora no fim chegasse ao mesmo canal, não conseguia ouvir os sinos e o desejo carnal não era totalmente satisfeito. A madrinha, ao saber da transa e das preferências do protegido, queria também uma participação sexual, é o que acaba acontecendo. Zé Carlos volta para a fazenda, junto com Pérola que é apresentada como futura noiva. A mãe a recebe de braços abertos, mas algo na moça intriga o velho pai, que comenta sua desconfiança com a esposa.

Certo momento, Pérola vai ao banheiro e o velho a espreita pelo buraco da fechadura. Quase cai de quatro, ao vê-la urinar, tinha alguma coisa errada com o órgão sexual de sua futura nora. Zé Carlos sobe em uma árvore e acaba de transar com Pérola. Ouve os sinos e embevecido pede sua mão em casamento. Não poderia mais viver sem ela. Pérola suavemente diz que não pode se casar com ele. Quando o rapaz pergunta se ela já era casada, a resposta também é negativa. Ele então diz que perdoa qualquer coisa. A moça então pega sua mão e a leva até o sexo. Imagem o susto do rapaz. Mas ele dá a volta por cima. Pergunta se a suposta moça ia querer inverter a função sexual. Quando ela diz que não, ele então afirma que o negócio é deixar o barco correr e lhe dá um longo e apaixonado beijo, que é interrompido pela entrada na tela da palavra... FIM.

Frases para anúncio: não identificadas na documentação.