

volume

26/2

Julho/2021  
ICH - UFPel



# História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

dossiê: História das Mulheres e Gênero em suas diversas abordagens

*CAFÉ Le Primeira de dem #18 de q primeira de dem  
especialidades em doces specialidades em doces  
para casamentos, baptipara casamentos, bapti  
sados e banquetes. E' usados e banquetes. E' a  
unica depositaria da unica depositaria da af  
mada Guarana Espumantada Guarana Espumant  
te e do excellent chocolate e do excellent choco  
late Laeta, fabricados em late Laeta, fabricados em  
S. Paulo pelos Srs. Zos, Paulo pelos Srs. Zo  
notta Leonardo & Capotta Leonardo & Ca  
.I Confeitaria Brasileira Confeitaria Brasileira  
CAFÉ Le Primeira de dem #18 de q primeira de dem  
especialidades em doces specialidades em doces  
para casamentos, baptipara casamentos, bapti  
sados e banquetes. E' usados e banquetes. E' a  
unica depositaria da unica depositaria da af  
mada Guarana Espumantada Guarana Espumant  
te e do excellent chocolate e do excellent choco  
late Laeta, fabricados em late Laeta, fabricados em  
S. Paulo pelos Srs. Zos, Paulo pelos Srs. Zo  
notta Leonardo & Capotta Leonardo & Ca  
.I Confeitaria Brasileira Confeitaria Brasileira*



Hist. Rev. Pelotas Número 26/2 p.1-202 Jul. 2021

ISSN 2596-2876





**Obra publicada pela  
Universidade Federal  
de Pelotas**

*Reitora*

Isabela Fernandes Andrade

*Vice-Reitora*

Ursula Rosa da Silva

*Chefe do Gabinete da Reitoria*

Aline Ribeiro Paliga

*Pró-Reitora de Ensino*

Maria de Fátima Cóssio

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação e Inovação*

Flávio Fernando Demarco

*Pró-Reitora de Extensão e Cultura*

Eraldo dos Santos Pinheiro

*Pró-Reitor de Assuntos Estudantis*

Fabiane Tejada da Silveira

*Pró-Reitor Administrativo*

Ricardo Hartlebem Peter

*Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento*

Paulo Roberto Ferreira Júnior

*Pró-Reitor de Gestão de Pessoas*

Taís Ulrich Fonseca

*Editora e Gráfica Universitária - Conselho Editorial*

*Presidente do Conselho Editorial:* Ana da Rosa  
Bandeira

*Representantes das Ciências Agrárias:* Victor  
Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra  
Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner

*Representantes da Área das Ciências Exatas e da  
Terra:* Eder João Lenardão (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências Biológicas:*  
Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e  
Francieli Moro Stefanello

*Representantes da Área das Engenharias:*  
Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências da Saúde:*  
Fernanda Capella Rugno (TITULAR) e  
Anelise Levay Murari

*Representantes da Área das Ciências Sociais  
Aplicadas:* Daniel Lena Marchiori Neto  
(TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e  
Maria da Graças Pinto de Britto

*Representante da Área das Ciências Humanas:*  
Charles Pereira Pennaforte (TITULAR),  
Lucia Maria Vaz Peres e Pedro Gilberto da  
Silva Leite Junior

*Representantes da Área das Linguagens e Artes:*  
Lúcia Bergamaschi Costa Weymar  
(TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João  
Fernando Igansi Nunes

*Instituto de Ciências Humanas*

*Diretor:* Prof. Dr. Sebastião Peres

*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Andréa Lacerda  
Bachettini

*Núcleo de Documentação História da UFPel –  
Profa. Beatriz Ana Loner*

*Coordenadora:*

Prof<sup>a</sup> Dra. Lorena Almeida Gill

*Membros do NDH:*

Prof<sup>a</sup> Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

*Técnico Administrativo:*

Paulo Luiz Crizel Koschier

*História em Revista* – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica

*Comissão Editorial:*

Prof<sup>ª</sup> Dra. Lorena Almeida Gill  
Paulo Luiz Crizel Koschier

*Conselho Editorial:*

Prof<sup>ª</sup> Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Prof<sup>ª</sup> Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFMS)

Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Prof<sup>ª</sup> Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

*Editora:* Lorena Almeida Gill

*Editoração e Capa:* Ariane Regina Bueno da Cunha, Gabrielle Nogueira Oliveira e Paulo Luiz Crizel Koschier

*Imagem da capa:* Companhia Fiação e Tecidos de Pelotas – RS .

*Pareceristas ad hoc:*

Ana Maria Sosa González – UFPel | Aristeu Lopes – UFPel | Carolina Bonilha – UFPel | Carolina Kesser – UFPel | Daniele Gallindo – UFPel | Elisiane Chaves – UFPel | Fernanda Fonseca Pereira – FURG | Hudson Carvalho – UFPel | Igor Simões – UERGS | Jonas Vargas – UFPel | Lennyse Bandeira – UFRJ | Lidianne Friderichs –

UFPel | Lisiana Lawson – FURG | Lorena Almeida Gill – UFPel | Márcia Chico – UFPel | Maria Clara Hallal – UFPel | Marislei Ribeiro – UFPel | Milena Ogawa – UFPel | Rita de Araujo Neves – FURG | Silvana Moreira – UFPel | Taiane Mendes - UFPel

*Editora e Gráfica Universitária*

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 | Fone/fax: (53)3227 8411  
e-mail: [editora@ufpel.edu.br](mailto:editora@ufpel.edu.br)

*Edição:* 2021/1\*

ISSN – 2596-2876

*Indexada pelas bases de dados:* Worldcat Online  
Computer Library Center | Latindex | Livre:  
Revistas de Livre Acesso | International  
Standard Serial Number | Worldcat |  
Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

**UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas**

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS -  
CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208 -

<http://wp.ufpel.edu.br/ndh/>

*e-mail:* [ndh.ufpel@gmail.com](mailto:ndh.ufpel@gmail.com)

\* obra publicada em agosto de 2021.



**Dados de catalogação na fonte:**

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em revista / publicação do Núcleo de Documentação Histórica.  
Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas.  
v.26/2, (jul. 2021). – Pelotas: Editora da UFPel, 2021.

1v.

Semestral

ISSN 2596-2876

1. História - Periódicos. I. Núcleo de Documentação Histórica.  
Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

---

Os textos contidos neste volume são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores. Salvo informação explícita em contrário, o(a)s autor(a) (es) respondem pelas informações textuais e imagéticas contidas no presente volume. O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada artigo é de inteira e exclusiva responsabilidade dos mesmos.

## SUMÁRIO

### DOSSIÊ: HISTÓRIA DAS MULHERES E GÊNERO EM SUAS DIVERSAS ABORDAGENS

#### APRESENTAÇÃO

INTRODUCTION 7

*DANIELE GALLINDO, ELISLANE CHAVES, SILVANA MOREIRA, TALANE MENDES*

### DISCUSSÕES SOBRE HISTÓRIA DAS MULHERES E GÊNERO

SEMPRE À MULHER, PELA MULHER: A COLUNA FEMINISMO NO JORNAL O PAIZ  
(RJ) – 1927-1930 10

*BEATRIZ BERR ELLAS, MÔNICA KARAWEJCZYK*

O JULGAMENTO DA FAMÍLIA VANDEPUT: UMA ANÁLISE DA ABORDAGEM DA  
MÍDIA IMPRESSA BRASILEIRA SOBRE O INFANTICÍDIO DE CORINNE (1962) 27

*BRUNA ALVES LOPES, FRANCIELI LUNELLI SANTOS*

MULHERES E A MIGRAÇÃO: TRAJETÓRIAS E MOTIVAÇÕES DE MIGRANTES  
NORDESTINAS NA CIDADE DAS AVENIDAS 43

*BRUNO CÉZAR PEREIRA, ALEXANDRA LOURENÇO*

PERCEPÇÕES SOBRE A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA A PARTIR DA ÓTICA DE  
AGRESSORES DE MULHERES 62

*ELISLANE MEDEIROS CHAVES*

COMPREENDAMOS, PARTILHEMOS DOS SOFRIMENTOS DA MULHER ESCRAVA:  
DUAS IRMÃS E O ABOLICIONISMO EM PELOTAS E RIO GRANDE (1880-1888) 80

*ETLANE CARVALHO NUNES*

CORPO(S) E SEXUALIDADE(S) NO CINEMA PORNOGRÁFICO NO CONTEXTO DA  
DITADURA CIVIL MILITAR: PERCEPÇÕES A PARTIR DAS PORNOCHANCHADAS  
(1969-1986) 97

*GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS*

O RISO DA INFÂMIA: ESTUPRO NO DRAMA SATÍRICO CÍCLOPE DE EURÍPEDES  
MATEUS DAGIOS 114

“ELA DIZ QUE OS HOMENS É QUEM SÃO ESCRAVIZADOS”: ESTHER VILAR E AS  
ORIGENS DO ANTIFEMINISMO COMO “GUERRA CULTURAL” **130**

*SILVIANA FERNANDES MARIZ*

GÊNERO, TRABALHO, GUERRA E PAZ NO REINO UNIDO: O IMPACTO DA  
SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E DO IMEDIATO PÓS-GUERRA NA VIDA DAS  
TRABALHADORAS BRITÂNICAS (1939-1951) **153**

*THIAGO ROMÃO DE ALENCAR*

#### **ARTIGOS LIVRES**

O PALHAÇO DE REIS FLUMINENSE E SUA MÁSCARA: PERFORMANCE, RITUAL E  
RELIGIOSIDADE **175**

*CAROLINA DA SILVA RODRIGUES*

SANTUÁRIO DO CARAÇA: MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS LUSO-BRASILEIROS NA  
HISTÓRIA DE MINAS GERAIS **188**

*RUDINEY AVELINO DE CASTRO SILVA, JÚLIA CALVO*

# CORPO(S), SEXUALIDADE(S) E PODER NO CINEMA PORNOGRÁFICO NO CONTEXTO DA DITADURA CIVIL MILITAR: PERCEPÇÕES DAS PORNOCHANCHADAS (1969-1986)<sup>1</sup>

BODY(S), SEXUALITY(S) AND POWER IN PORNOGRAPHIC CINEMA IN THE CONTEXT OF THE MILITARY CIVIL DICTATORSHIP: PERCEPTIONS FROM THE PORNOCHANCHADAS (1969-1986)

*Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis<sup>2</sup>*

---

**Resumo:** O termo “pornoanchada” foi associado a um conjunto de filmes produzidos entre 1969 a 1986, majoritariamente, no eixo Rio-São Paulo, que se popularizaram pelo “fálico” em suas narrativas. Os filmes se caracterizam pela nudez feminina como objeto de contemplação dos personagens em cena e do público; repetição temática e dos mesmos sujeitos (o “corno”, a “virgem ingênua”, o homossexual afetado, etcetera). Ainda que corroborassem com a reprodução de performances heteronormativas, os títulos sofreram ataques de diferentes grupos de direita reivindicando sua suspensão. Frente a isso, esse estudo visa refletir sobre a dimensão da censura moral, dos discursos e práticas de controle que atravessavam corpo e sexo durante a ditadura civil militar brasileira, utilizando como objeto e fonte os filmes de pornoanchada.

**Palavras-chave:** Pornoanchada. Cinema-história. Cinema e Gênero. Estudos de Gênero. Cinema Pornográfico.

**Abstract:** The term “pornoanchada” was associated with a set of films produced between 1969 and 1986, mostly on the Rio-São Paulo axis, which became popular through “phallic” hair in their narratives. The films are characterized by female nudity as an object of contemplation for the characters on stage and the audience; thematic repetition and the same subjects (the “horn”, the “naive virgin”, the affected homosexual, etcetera). Although they corroborated the reproduction of heteronormative performances, the titles suffered attacks from different right-wing groups demanding their suspension. In view of this, this study aims to reflect on the dimension of moral censorship, of the discourses and practices of control that crossed body and sex during the Brazilian military civil dictatorship, using pornoanchada films as an object and source.

**Keywords:** Pornoanchada. Cinema-history. Cinema and Gender. Gender Studies. Porn Cinema.

---

## Introdução

Em março de 2016, a cineasta e artista visual Fernanda Pessoa inaugurou a instalação *Prazeres Proibidos* no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, resultado de uma pesquisa que durou quase quatro anos, na qual analisou cento e cinquenta filmes e mais de quatrocentos relatórios censórios do abrigo de gêneros<sup>3</sup> pornoanchada. O público que

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte parcial da minha pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, articulando os Estudos de Gênero e as pornoanchadas, com título provisório “Representações sociais da Dissidência Sexual e de Gênero no interior das pornoanchadas (1976-1982)”, que tem por objetivo geral analisar as representações da dissidência sexual e de gênero nas pornoanchadas, a partir do estudo das personagens lésbicas, travestis e gays.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES, gabbireis@gmail.com.

<sup>3</sup>Há consenso na historiografia do tema (SELIGMAN, 2000; ABREU, 2006; NASCIMENTO, 2015) que sob o rótulo “pornoanchada” foram associados filmes “que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Desse modo,

visitou pode circular por três diferentes ambientes: ao entrar, observaram um projetor rodando em falso, uma luz branca contra a parede; logo após, uma sala com diversos arquivos de metal, com suas gavetas entreabertas, iluminando cópias de pareceres de censura,<sup>4</sup> contendo a relação detalhada dos cortes impostos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP); e, no último espaço, a exibição de uma série de trechos excluídos dos longas-metragens, no período dos seus lançamentos, sob solicitação da Censura. A idealizadora afirma que o objetivo da intervenção era questionar a conturbada relação entre o conteúdo “erótico” abordado pelos filmes em questão e os critérios (ou a ausência de critérios específicos a cinematografia) no ato de censurá-los. Sobre isso, adverte que:

[...] dependia muito do censor, alguns censores se apegavam mais no palavrão, têm outros que é mais na simulação do sexo, ou na nudez feminina. [...] *A simulação de sexo tinha limites*. Podia mostrar se o casal estava de longe, mas um plano muito próximo não podia, alguns enquadramentos eles também não aceitavam. Mas coisas que sempre eram censuradas eram palavrões e piadas de duplo sentido. Outra coisa que encontrei muito em documentos era corte de cenas de urinar na rua. Você percebe uma mentalidade de 'o brasileiro é muito burro para entender, se ele ver algo no cinema ele vai querer fazer'. Uma ideia de arte para ensinar, uma arte moralizadora (PESSOA *apud* SOLARI, 2016, s/p, grifos meus).

*A viúva virgem* (1972), *O bem dotado Homem de Itu* (1978), *Amada Amante* (1978), *Coisa Eróticas* (1982) e outros títulos compõem uma extensa lista de pornochanchadas que atingiram altas bilheterias<sup>5</sup>. O abrigo que teve sua origem no Rio de Janeiro, e se consolidou em São Paulo, na Boca do Lixo,<sup>6</sup> entre 1969 e 1986, se caracterizou por ser crônicas de costumes com apelo pornográfico<sup>7</sup> e popular. De forma geral, os filmes combinaram

---

pornochanchada passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero” (ABREU, 2006, p. 165). Isto é, quaisquer filmes produzidos no Beco da Fome ou Boca do Lixo que contivessem no roteiro nudez feminina, insinuações sexuais e/ou voyeurismo eram sucessivamente associados por continuidade ou por serem lidos como “farinhas do mesmo saco” a pornochanchada, independente do desenvolvimento narrativo do título.

<sup>4</sup>Utilizo “Censura” em maiúsculo sempre que se referir ao Órgão Federal responsável pelos aparatos e dispositivos (escolha de critérios, legitimidade na ação dos censores etc.) e “censura” em minúsculo quando tratar do ato em si.

<sup>5</sup>Conforme consta na “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016”, disponível no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o longa-metragem *Coisas Eróticas* (1982), dirigido por Raffaele Rossi e Laente Callachio, considerado o primeiro filme brasileiro de sexo explícito e *A viúva virgem* (1972), por exemplo, ocupam respectivamente a 15ª e 67ª posição entre os filmes brasileiros com maior público.

<sup>6</sup>A Boca do Lixo foi um reduto cinematográfico importante nas décadas de 70 e 80, que cresceu de forma autônoma entre os cruzamentos da Rua Vitória e Rua Triunfo, em São Paulo. A região foi sede de diferentes distribuidoras cinematográficas e cenário para vários títulos de pornochanchada. O uso do substantivo “lixo” foi atribuído de forma pejorativa em função do público que por lá circulou: prostitutas, pessoas em situação de rua, “malandros” etc.

<sup>7</sup>Julgo necessário enfatizar que chamarei de pornográficos todos os filmes de pornochanchada citados nesse texto, assim como faço na minha pesquisa de doutorado. Quando necessário, anunciarei o conteúdo das imagens, elencando se os atos sexuais são explícitos ou sugeridos, mas, não me proponho aqui realizar maiores distinções entre cinema erótico e pornográfico, dado que compreendo o esforço empregado pelos agentes sociais, sobretudo, crítica especializada em diferenciá-los é assinalado por preferências distintivas, por lutas



simulação de ato sexual,<sup>8</sup> discurso paródico, fetichização de corpos femininos, personagens estereotipados, repetição de ciclos temáticos,<sup>9</sup> uso de piadas ou recursos sonoros de duplo sentido e apreço por produções médias (NASCIMENTO, 2015)<sup>10</sup>. Essa cinematografia “flertou” com a estética dos filmes de episódios italianos, das comédias musicais-carnavalescas, as chanchadas<sup>11</sup>, e se apropriou de estratégias fílmicas desenvolvidas nos mercados clandestinos caseiros e da contracultura pornográfica estadunidense<sup>12</sup>.

Diferentes fatores do processo histórico das pornochanchadas contribuíram para a apropriação do público e sua consolidação como “gênero”: o usufruto das leis de reserva de mercado e do Prêmio Adicional de Bilheteria, regulamentados pelo Instituto Nacional do Cinema (INC); a presença em larga escala de salas de cinema no território nacional; uma boa relação entre produtor/distribuidor/exibidor; o gosto pela comédia popular herdado das chanchadas; a identificação com os tipos e situações narradas em cena<sup>13</sup>; e o aumento do consumo de pornografia que parecia responder a uma ansiedade social, sobretudo, no quesito

---

simbólicas pela classificação mais legítima dos bens culturais (BOURDIEU, 2017).

<sup>8</sup>Ainda que constantemente atacados por grupos conservadores e setores institucionalizados, os longas-metragens até pelo menos 1981 não exibiam performances de sexo explícito. O público, durante os anos finais da década de 60 e toda 70, tinha acesso a cenas cômicas-atrapalhadas de corpos em movimento claramente encenado simulando penetrações e nudez frontal feminina em diferentes enquadramentos (closes de nádegas ou *travellings* que acompanhavam todo corpo da personagem).

<sup>9</sup>As pornochanchadas se caracterizaram pela repetição de temáticas e produção de filmes em “blocos” narrativos, por exemplo, uma sequência de lançamentos sobre “presídio” *Presídio de Mulheres Violentadas* (1976), de Polo Galante; *Reformatório das depravadas* (1978), de Ody Fraga; *Fugitivas Insaciáveis* (1978), de Osvaldo de Oliveira.

<sup>10</sup>“A boca do lixo sempre teve sua produção apoiada em capitais privados, vivendo a tensão do investimento (bárbaro e nosso) e de suas relações com o mercado. Por isso, seus filmes, inseridos na faixa que se qualifica como “mídia”, constituíam-se de fato num real termômetro do interesse popular e do consequente retorno financeiro. Mesmo tendo sua hierarquia artística, nunca investiu diretamente numa política autoral (de diretores), preocupando-se mais em adaptar-se como fornecedora de produtos para o mercado” (ABREU, 1996, p.78).

<sup>11</sup>Sobre chanchada, ver em: VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: Ramos, Fernão P. História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987; VIEIRA, João Luiz. O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 45-62, jan/jun 2003.

<sup>12</sup>Sobre isto, destaco dois subgêneros pornográficos: os *stagfilms* e os *beavers*. Segundo Abreu (1996), o primeiro teve origem nos circuitos clandestinos dos Estados Unidos, rodados na primeira metade do século XX, e foi considerado precursor do cinema de sexo explícito contemporâneo. Consistiam em filmes curtos, de sete a oito minutos, mudos, preto e branco, com cenas de nudez e penetração, sem linearidade nas narrativas e cortes abruptos. E o segundo, os *beavers*, também filmes de curta duração, exibidos em clubes masculinos, contendo enxertos da performance de mulheres fazendo *strip-tease*, editados em sequências de cortes dando close a estas mesmas personagens com pernas abertas e sua genitália aparente. O corpo feminino era explorado exclusivamente como objeto contemplativo, observável e agente convidativo. Através do uso dessas estratégias o desejo era “estimulado” como motor para manutenção de um público consumidor.

<sup>13</sup>“A pornochanchada ocupou um espaço que se encontrava vazio desde o fim da chanchada, cenário este em que o Cinema Novo, posterior às comédias carnavalescas, não teve representatividade nenhuma em termos de bilheteria; mesmo com grande repercussão internacional, com dezenas de prêmios internacionais importantes, não conseguiu atrair o público, por serem considerados herméticos demais” (NASCIMENTO, 2015, p. 74).

sexualidade (ABREU, 1996).

De antemão, destaco que o aporte teórico que sustenta a compreensão a seguir está atravessado pelos estudos foucaultianos, *queer/cu*<sup>14</sup> e pela transversalidade dos campos da História, Antropologia, Filosofia e Sociologia, que me possibilitaram compreender a sexualidade como dispositivo histórico estruturante da ordem social contemporânea, associada, permanentemente, às relações de poder-saber. A partir desse quadro epistemológico, o cinema é tomado aqui como uma tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 1984)<sup>15</sup>, isto é, um produtor e reprodutor de posições-sujeitos, atos performativos, representações, autorrepresentações e práticas compulsórias de gênero. Autoras do tema (DE LAURETIS, 1984; LOURO, 2000, 2008) alertam que a cinematografia compõe em conjunto a outras instituições um quadro referencial e cumpre a função de instância formativa, anunciando ao público quais são “os corpos legítimos, modernos, patológicos, normais, desviantes, sadios, impróprios, perigosos, fatais, etc.” (LOURO, 2018, p. 82).

Dito isso, a pornografia, mais especificamente a cinematografia pornográfica, é compreendida como ferramenta de análise, dispositivo cultural e campo de recriação das identidades e das formas de representação do desejo (EGANÃ, 2009). Os filmes pornográficos (explícitos ou encenados) compõem um tipo de conhecimento organizado sobre sexualidade e ato sexual, de fácil acesso e maior circulação. Portanto, pornografia também opera como uma tecnologia e uma forma de “pedagogia social da sexualidade” (ROHDEN; DUARTE, 2016), ou seja, criamos a partir dela uma série de repertórios, discursos<sup>16</sup> e efeitos de verdade sobre prazer, desejo, prática sexual legítima, etcetera.

O conceito gênero, instrumentalizado nesse estudo, é atravessado especificamente pela noção de *performatividade* de Judith Butler (2019). De forma geral, a

---

<sup>14</sup>Autoras do tema (LOURO, 2009; PELÚCIO, 2014) alertam que o termo “queer”, dito em português, atenua o histórico de abjeção que o constrói. Larissa Pelúcio (2014) alerta que *queer* é, no original, um termo desqualificador que foi apropriado justamente na intenção de gerar rubores nos rostos. A autora propõe algumas traduções que não higienizem a teoria, “fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. [...] Falar em cu não só é, acima de tudo, um exercício antropofágico de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, como também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimento sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolítica e geopolíticas também (PELÚCIO, 2014, s/p).

<sup>15</sup>A “tecnologia” utilizada por De Lauretis (1984) está intimamente ligado ao conceito de tecnologia foucaultiano. Nas obras História da Sexualidade I: A vontade de saber (1998) e Vigiar e Punir (2014), Foucault demonstrou que corpo e sexualidade são investidos permanentemente pelas relações de poder e saber, que através de um conjunto heterogêneo de técnicas que organizam práticas de controle e de disciplina, chamadas por ele de tecnologias políticas do corpo, constroem políticas sexuais. Portanto, segundo o autor, o aparato tecnológico é composto por dispositivos, métodos, leis, regulações, enunciados de verdade e etcetera, desdobrados entre diferentes instituições para o exercício de poder.

<sup>16</sup>Discurso é utilizado no aqui sentido foucaultiano e, refere-se ao “conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns. Essas regras não são somente linguísticas ou formais, mas reproduzem um certo número de cisões historicamente determinada. Possui, portanto, uma função normativa e reguladora e coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas” (REVEL, 2005, p. 37).

autora problematiza e se refere à construção biopolítica de um conjunto de atos, discursos, gestos e práticas materializados sob os corpos a fim de consolidação da heteronormatividade – por exemplo, o incentivo a meninos em idade escolar a praticar esportes de contato e força e estimular meninas da mesma idade a brincarem de boneca. Isto é, gênero é compreendido *não* como propriedade natural, a-histórico dos corpos ou tradução social das diferenças, mas, como produto e processo (político, social e cultural) regulatório e repetitivo da materialização dos corpos.

As pornochanchadas são, como abrigo de gêneros cômico-pornográfico, igualmente, entendidas como tecnologias produtoras de verdades, saberes e repertórios sexuais. Tachados pelos críticos cinematográficos do período de subproduto da censura (NASCIMENTO, 2015), os filmes permaneceram em ambiguidade por quase duas décadas: ao passo que apresentaram ensaios de resistência à sexualidade disciplinada e cristã, corroboraram também para a manutenção de binarismos e modos de subjetivação tomados e reeditados *nas* e *pelos* representações do corpo social.

### Notas sobre a política moral durante ditadura civil militar

Não há na historiografia do tema um consenso sobre a relação pornochanchada-censura. Parte dos aurores (SELIGMAN, 2000; ABREU, 2006; BERTOLLI FILHO, 2016) associam o abrigo a um “subproduto” do contexto de exceção, estabelecendo assim uma relação de causa e efeito bastante objetiva. Essa hipótese compreende ao montante da cinematografia produzida no Beco da Fome e Boca do Lixo enquanto fenômeno cultural, expressão do falso moralismo e conservadorismo, “mantida” por uma publicidade orgânica<sup>17</sup>, gerada pela crítica cinematográfica especializada; por setores das classes média/alta, alguns fãs do Cinema Novo; e pelos cortes da Censura.

Naquela época, vicejava uma visão, no meio jornalístico e artístico, de que aquelas comédias eróticas populares, aparentemente sem tratamento político em seus enredos, tornavam a população brasileira mais dócil e apolítica, estando, assim, a serviço da ditadura. Carlo Mossy, ator, diretor e produtor, um dos maiores nomes desse gênero, em entrevista recente, confirmaria essa tese, que tinha essa noção na época (anos 1970): “O público, assistindo à pornochanchada, seria como se fosse um fator de acomodamento, de paralisação, tranquilidade, desanimaria qualquer eventual progressão política” (NASCIMENTO, 2015, p. 79).

O presente estudo se afasta de leituras que associam a pornochanchada enquanto linguagem criada pela censura e acompanha a proposta por Jairo Carvalho do Nascimento (2015). Segundo o autor, generalizar o abrigo à política do “pão e circo” é, primeiro, essencializar a vigilância às diversões públicas, desconsiderando a dimensão política intrínseca à moral e, segundo, ignorar que a pornografia também sofreu mutilações em suas narrativas

---

<sup>17</sup>Após os cortes sofridos pelos censores – geralmente preocupados com a exclusão de palavras de baixo calão, performances que representavam o ato sexual, nudez parcial, debates políticos, etcetera.– os filmes despertavam organicamente a curiosidade dos espectadores. Nesse sentido, produtores e distribuidores passaram a investir menos na divulgação dos roteiros e mais no número de cenas cortadas pela Censura.

“com o objetivo de preservar a família e a juventude da influência perigosa dos filmes” (NASCIMENTO, 2015, p.81).

É necessário localizar a produção do abrigo, considerando as mudanças políticas e sociais da ordem da sexualidade. A fotografia e a cinematografia pornográfica acompanhavam um movimento mundial de *desnude* (NASCIMENTO, 2015), que vinha se delineando nos Estados Unidos, pelo menos, desde 1910. Não procuro aqui traçar uma genealogia das imagens pornográficas, mas evidenciar que as pornochanchadas integraram essa leva de produtos que reestruturaram o conjunto de representações sobre o corpo “em ação” e performances sexuais. Também é inviável não mencionar que com a eclosão da Revolução Sexual, emergência da segunda onda do feminismo e comunidades políticas *gays* e lésbicas, ocorreu uma modificação e renegociação dos limites do obsceno.

Inimá Simões (1979), no texto *Sou..., mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro*, alerta que a linguagem do abrigo era muito básica e se renovava a cada novo título lançado. O corpo das personagens femininas era o ponto máximo de atração, enquanto objeto do olhar. O autor sugere que essa cinematografia estava comprometida com o gosto de um público, majoritariamente masculino e pertencente as classes C e D, que ao ocupar uma posição voyeurista era convidado a compartilhar de um código<sup>18</sup> e projetar no Outro seus desejos.

Este texto e de outros integram a coletânea *Sexo e Poder*, organizada por Guido Mantega. De forma bastante geral, a obra discute os aspectos que compunham a censura moral no período; sexo no cinema e em revistas femininas; hipóteses para o sucesso do “fenômeno” pornochanchada. As receitas arrecadadas pelos longas-metragens e a repercussão midiática do abrigo foram analisadas sob viés psicanalítico e a ele se atrelou a noção de um cinema erótico que se sustentava exclusivamente pela falta explícita do ato sexual. O consumo do erotismo agiria de forma psicológica, viabilizando o acesso aos desejos reprimidos pela castração, abastecidos pela incitação do prazer enquanto *segredo*. Isto ocorre porque “o sistema, a burocracia e autoritarismo, independente das formas de regime, trancam os corpos e só deixam sair os humores o mínimo necessário” (BERNARDET, 1979, p. 96). Parte dos autores (BERNARDET, 1979; KEHL, 1979; MANTEGA, 1979) compreendem o período a partir da noção de que quanto mais autoritário for o Estado, mais a sexualidade de seus cidadãos será restringida. O indivíduo, supostamente, sublimaria seu sexo através de “normas de funcionamento do sistema em nós: pela fé, pela convicção, pela moral, pelo fanatismo, ‘pelo dever’” (KEHL, 1979, p. 34).

A abordagem psicanalítica tácita nos ensaios marca o entendimento dos autores

---

<sup>18</sup>O público consumia cenas com eventos comuns quase como “uma forma de decompressão de um cotidiano regido pelo autoritarismo e também como exercício narcísico, um encontro onírico no ambiente escurecido do cinema entre o espectador e as bonitas e gostosas projetadas na tela. O malandro e as malandragens engendradas na conquista sexual e as estratégias adotadas por personagens masculinos e femininos para a obtenção de vantagens” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 24). Os elementos eróticos parecem ter sido adicionados apenas como um “parêntese” no meio das histórias que os longas-metragens mostravam, não tinham compromisso em integrar uma sequência lógica.

sobre a censura do período como espécie de personificação de um instrumento que reforçava a castração, administrado e operado exclusivamente pelo Estado, como bloco homogêneo e vertical. A coletânea invisibilizou a dimensão política intrínseca à censura moral e as relações de poder/espços de negociação e resistência também presentes no período.

O ato de censurar não foi uma prática inédita ou exclusiva do período ditatorial (1964-1985), mas, adaptada de uma herança brasileira de formas de controle – aquela que mais nos interessa é a de diversões públicas. O Estado, como hoje sabemos, não atuou como bloco homogêneo e responsável único pela aparelhagem e controle das instituições. Trago para debate as considerações do filósofo francês Michel Foucault (2018), que ainda que não possua uma teoria geral do poder, se opôs a hipótese repressiva e problematizou a necessidade de discutir seu exercício. O autor compreende por poder uma força que “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso (...) uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa” (FOUCAULT, 2018, p. 45) que reprime. Indica ainda alguns de seus princípios: seu exercício não deve ser compreendido como um objeto natural; não é algo que se adquire, arrebate ou compartilha, assim como, não é propriedade de uma entidade única e soberana; e, não ocupa um lugar específico na estrutura social.

Poder é, portanto:

[...] a multiplicidade de correlações de força 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 força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Há uma importante ressalva na introdução de *Microfísica do Poder* (2018): as relações de poder não se moldam exclusivamente no nível do direito ou da violência. Foucault (2018) endossa que a mecânica do poder é uma posição estratégica estruturada discursivamente e de forma relacional por toda sociedade, que opera através de uma rede capilarizada em articulação com poderes locais, o que ele chamará de *micropoderes*. Esses serão indispensáveis para a sustentação e atuação a nível macro – o Estado. A mecânica do poder, portanto, tem a capacidade de se estender por toda a sociedade, assumindo microformas regionais e concretas:

[...] poder esse que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa no nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana, e por isso pode ser caracterizado como micropoder ou subpoder. O que Foucault chamou de “microfísica do poder” significa tanto um deslocamento do espaço da análise quando do nível em que esta se efetua (MACHADO, 2018, p. 14).

As pornochanchadas, como objeto de pesquisa, por exemplo, “ilustram” na prática uma possibilidade de análise da operacionalidade desses mecanismos de poder. As

rodagens desse abrigo despertaram, no Estado e em diferentes grupos, a aversão ao atentar contra o “decoro público”. William Martins (2009) alerta que movimentos como “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, “Liga da Moralidade” e civis não organizados, participaram de manifestações, redigiram cartas destinadas a oficiais, participaram de programas de rádio ou sessões destinadas ao leitor em jornais e revistas, exigindo a suspensão e o veto aos filmes já lançados. Essas iniciativas individuais ou coletivas tiveram origem em diferentes estratos sociais.

Autores (MARTINS, 2009; BERTOLLI FILHO, 2016, QUINALHA, 2017) ressaltam que após a consolidação do golpe, os generais-presidentes, setores civis e militares adotaram em seus discursos um “tom messiânico” que clamava o apego aos símbolos nacionais, o “amor pelo trabalho” e faziam, sobretudo, ode a Deus e a civilização cristã. A retórica marcada pela necessidade de assegurar o “decoro público” se institucionalizou a partir da repetição e citação de práticas, comportamentos, gestualidades, etcetera, bastante específicos em Comissões, Organizações e Disciplinas morais e cívicas<sup>19</sup>.

Renan Honório Quinalha (2017) afirma ainda que:

A defesa das tradições, a proteção da família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente. [...] A agenda de valores conservadores destes setores que realizavam algumas das maiores manifestações públicas de nossa história política, de certo modo, mobilizava anseios antigos, mas também atualizada uma reação contra as mudanças atravessadas pela sociedade brasileira daquela época (QUINALHA, 2017, p. 26).

O fragmento a seguir foi extraído de uma carta enviada ao então general-presidente, Ernesto Geisel, assinada por Edmar José, professor, que lança mão de um suposto passado nobre para demonstrar sua preocupação com a “família brasileira”:

Não é justo que um grupo ganhe dinheiro dizendo que faz cinema nacional, porém, produzem “porno chanchada” e *agredem a sociedade, corrompem os jovens e aviltam a mulher brasileira*. E, o que é mais grave, com o estímulo das nossas leis e a tolerância da Censura Federal. Excelência: mande exibir pelo menos um filme para constatar a veracidade do que afirmo. *Mas não o faça na presença de sua esposa ou filha para não passar vexames, como aconteceu comigo. O cinema nacional explora a imoralidade ignorando que somos uma nação com passado rico de homens célebres e de fatos heroicos. A*

<sup>19</sup>Após 1969 foram criadas a Organização Social e Política Brasileira (OSPB), Comissão Nacional de Moral e Civismo (CNMC), que passou a coordenar o projeto de “de construção do tipo de brasileiro cobrado pelo regime militar” e a institucionalizar em escolas e no currículo universitário disciplinas de Educação Moral e Cívica (EMC). [...] Passou ao CNMC coordenar as atividades centradas no projeto de construção do tipo brasileiro cobrado pelo regime militar. Patrocinando a criação de centros de moral e civismo estaduais, a CNMC estipulou três modalidades de disseminação de “amor à pátria”, além do ambiente escolar: a “educação cívica comunitária”, apropriada para ser ensaiada nos quartéis, a “educação cívica comunitária”, a qual deveria ser exercida por sindicatos, clubes, igrejas e demais associações e a “educação cívica popular”, mediante mensagens disseminadas pelo rádio, televisão, cinema, imprensa, cartazes e livros” (BERTOLLI, 2016, p. 22).



família brasileira aguarda que as honradas mãos de seu Presidente ponham cobro a esse escândalo (Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura Prévia. Subsérie: Manifestações da sociedade civil. Ofício 00677, 23/03/1997, grifos meus).

Essa é um exemplo entre várias correspondências contendo demandas pela manutenção de “valores pátrios” e “bons costumes” associados as instituições Família e Igreja. O fragmento ilustra a indignação do remetente quanto à suposta possibilidade da produção de pornochanchadas com o dinheiro público, uma vez “exploravam a imoralidade”. Ao endereçar nominalmente ao general-presidente reivindicando a conservação da família brasileira, no modelo bastante patriarcal – ao se colocar como pai, chefe de família responsável pela integridade moral de sua esposa e filha – Edmar reproduziu discursos anteriormente engendrados pelas mesmas instituições que se “filia” e corrobora para o controle “local” da sexualidade.

As reivindicações em nome da manutenção do “decoro público” se tornaram um grande depositário de práticas, performances e enunciados fadados a repetição para a garantia, entre outras pautas, dos dispositivos da heteronormatividade. Quinalha (2017) alerta que o recorrente apelo a “ordem” são reflexos da própria dimensão da Doutrina de Segurança Nacional e da construção ideológica da ditadura. Essa retórica era frequentemente acompanhada do clamor por mais censura e atuação mais rigorosa dos órgãos de segurança.

Mães, famílias e outros cidadãos não agiam, necessariamente, por repulsa à ameaça comunista, mas antes por um sentimento quase atávico de autoproteção dos papéis sociais e dos valores tradicionais que cultivavam diante de mudanças culturais que estavam no horizonte. [...] Este foi um dentre tantos vértices de produção de verdades no âmbito de um sistema repressivo complexo, ainda que fosse bastante influente no conjunto diante da militarização crescente da gestão política (QUINALHA, 2017, p. 45).

Foucault (2018) não analisou a ação dos Estados nas sociedades contemporâneas, mas novamente instrumentalizando seus conceitos-ferramentas, percebo que essas ações autogeridas sem a presença repressiva ou violenta institucionalizada integram a ação dos micropoderes citados anteriormente. O controle político exercido pela Censura – assim como outros dispositivos legais era um *locus* privilegiado de irradiação de padrões de moralidade – não se esgotava nos debates ideológicos, se alastrava pelos procedimentos mais sutis e minuciosos de poder: a docilização do corpo, comportamento; normatização de práticas, identidades, desejos; controle de representações, auto representações, etcetera.

Segundo Nuno César Abreu (1996), o controle a pornografia (à nível de Estado ou individual) escracha uma preocupação de cunho político com o conteúdo e a quem teria acesso ao produto final. O pornográfico opera como discurso veiculador datado do obsceno, do excesso, do corpo e sexo que deveriam ser limitados ao privado e incentivados como “mistérios”<sup>20</sup>. Quinalha (2017) aponta que a censura prévia a qualquer publicação e

---

<sup>20</sup>É datado porque o pornográfico e a obscenidade são fenômenos sociais que adquirem valor transgressor ou não mediante o peso simbólico do sexo e moral de determinado contexto histórico.

exteriorização erótica ou pornográfica (arte, cinema, literatura, revistas e/ou teatro) supostamente deletéria a integridade ética e a segurança nacional na ditadura civil militar foi institucionalizada pelo Decreto-Lei n.1077, de 26 de janeiro de 1970. É a partir dele que o cinematografia pornográfica passou a ser associada a subversão política, promiscuidade, descaminho aos jovens e a “exploração do sexo de forma descabida, grosseira e imoral” (QUINALHA, 2017, p. 101).

No que tange as pornochanchadas, Pessoa (2019) alerta que a política de censura operava a partir de cortes parciais ou totais, após a avaliação individual de cada título. Os critérios embora não oficializados em documentos ou decretos-leis eram regulados pelo ideal de manutenção da moral e bons costumes já interpelados pelos censores. De forma genérica a atenção era direcionada para: cenas de nudez frontal ou exacerbada demonstração do “ato sexual”; aparecimento de pelos pubianos; enlace de pernas; diálogos compostos de palavras de baixo calão; e, aparição acentuada de personagens que transgredissem a performance heterossexual. Autores (QUINALHA, 2017; PESSOA, 2019) apontam também que a avaliação centrava na tentativa de classificar a narrativa no terreno do erótico ou pornográfico.

### **Estudo de Caso: Processo de Censura *Anjo Loiro* (1973), de Alfredo Sternheim<sup>21</sup>**

O filme *Anjo Loiro* (1973), 35mm, 103min, colorido, dirigido e roteirizado por Alfredo Sternheim, narra o envolvimento amoroso de Armando (Mário Benvenutti), um conservador professor de História, que cede aos “charmes” de Laura (protagonizada pela Vera Fisher)<sup>22</sup>. No decorrer da trama, acompanhamos a virada de personalidade do personagem, saindo de um “coroa” caricato para atitudes e figurino mais “*prafrentex*”. Após uma série de extorsões e exigências sobre a necessidade de um relacionamento “poligâmico”, Armando passa a não mais ocupar o local de desejo de Laura e é abandonado desempregado.

A documentação do filme foi entregue sob análise da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCPD) dia 1 de outubro de 1973 e o primeiro parecer saiu quatro dias

---

<sup>21</sup>Os processos de censura reúnem uma diversificada documentação da Divisão de Censura e Diversões Públicas, no período o órgão era subordinado a Polícia Federal, entre eles: “requerimentos e certificados de censura, pedidos de reexame de filmes, pareceres técnicos com a análise e justificativas de vetos, certificados para filmes e trailers, documentos de apreensão de cópias com exibição no mercado, entre outros” (LAMAS, 2016, p.52).

<sup>22</sup>“Ao convencer Laura, a namorada volúvel de seu melhor aluno, a abandoná-lo para não prejudicar seus estudos, o professor Armando torna-se amante da moça. As constantes infidelidades de Laura com homens mais jovens levam Armando ao desespero e fazem-no perder o emprego. Após uma reconciliação, volta a encontrá-la nos braços de outro. Espancado e humilhado, é abandonado definitivamente por Laura e a conselho do irmão vai para o interior tentar refazer sua vida. Dentro de um ano talvez pudesse voltar a São Paulo e à antiga respeitabilidade.” Sinopse extraída da Base de Dados da Filmografia brasileira, organizada pela Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso dia 11/03/2021.



após, assinado por três censores: Ana Katia Vieira, Teresa Paternostro e Sebastião Coelho. Os relatórios de censura eram divididos em categorias: *cenar, gênero, linguagem, tema, personagem, mensagens, enredo, cortes e conclusão*.

Na categoria *Cortes*, os censores indicaram oito exclusões. São elas:

PRIMEIRA PARTE: Na apresentação – cortar a tomada do *casal que está nu* de costas, entrando na piscina. Cena que focaliza o ator com uma mulher na cama, *ambos nus*, até o momento em que o mesmo aparece se vestindo.

SEGUNDA PARTE: Sequência que focaliza o ator *voltando-se sobre* a atriz até o instante em que o mesmo sai para dar aula. Sequência em que o ator acerca-se da cama até o momento em que os dois são focalizados na mesa.

TERCEIRA PARTE: “Close” em que a *atriz aparece nua* de costas. Final dessa mesma parte onde a atriz é focalizada *semidespida* até o instante em que o ator aparece no Banco.

QUINTA PARTE: Sequência em que o ator vira-se sobre a atriz até o instante em que o mesmo aparece beijando a roupa. E por último, a sequência em que o *casal é mostrado na cama* até o momento em que o ator levanta-se e segue para o banheiro (Processo de Censura do filme *Anjo Loiro* apud. LAMAS, 2016, p.53, grifos meus).

Os cortes em *Anjo Loiro* incidiram exclusivamente sobre as cenas em que os atores estão parcialmente nus (de costas, cobertos, deitados próximos, silhueta, etcetera). Ocorreu semelhante com outras pornochanchadas, em *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antonio Calmon. O relatório de censura exigia cortes nas cenas “que aparecem pelos pubianos da mulher ao se levantar da banheira” (DCPD, 1997 apud REIS, 2018) e “cortar duas tomadas intercaladas em que se vê o casal de amantes nus, sentado na cama, com as pernas entrelaçadas” (DCPD, 1997 apud REIS, 2018). Como os exemplos demonstram, o corpo adquire suma importância na administração acerca da pornografia. É nele que são impressos e materializados uma série de atos performáticos e expectativas sociais (BUTLER, 2019) e, por isso, a recorrente iniciativa em forçá-lo a permanecer na ordem do privado.

Na categoria *Enredo* do parecer de 1973, a personagem Laura é adjetivada de “amoral” em função de ter proposto a Armando, seu ex-professor, um relacionamento aberto. A personagem cumpria com o estereótipo de *femme fatale* – maquiagem marcada como complemento do figurino, roupas decotadas e justas, exibicionista, fogosa, maliciosa, etcetera –, em oposição a figura feminina dócil, materna e dona de casa. A poligamia reivindicada por ela nas diferentes cenas da narrativa, implodia com a célula da família tradicional, tornou-se sinônimo de “bacanal” e, por isso, o esforço em suspendê-la. Assegurar o caráter permanente da oposição binária masculinos-femininos, nesse caso, implica no controle e docilização imagético dos atos, comportamentos, representações, etcetera “adequados”.

Na categoria *Conclusão*, retomando o *Anjo Loiro*, a sentença “a temática enfoca com muito realismo as consequências nefastas causadas por um relacionamento entre pessoas de formação e princípios diferentes” encontra-se grifada originalmente. Na

continuação desse fragmento os censores sancionam que “obedecidos os cortes assinalados, o mesmo poderá ser liberado com impropriedade máxima”. Segundo Caio Túlio Lamas (2016), o desfecho das narrativas tinha peso fundamental na determinação se ela receberia cortes parciais ou totais – no cenário ideal para produtores e diretores, a primeira opção era sempre a saída desejada. O autor alerta que finais que repreendessem comportamentos dissidentes no decorrer do próprio desenvolvimento da estória sofria “sanções leves, caso contrário, poderia até mesmo deixar de circular nas salas de exibição” (LAMAS, 2016, p.53). Sugere-se, portanto, que a liberação do filme ocorreu pelo reconhecimento da manutenção da moral “conservadora” na narrativa, quando a poligamia proposta por Laura apenas desgraçou a vida pessoal e profissional de Armando. O certificado de censura foi emitido em 16 de outubro de 1973, com observações sobre a validade do mesmo ser cinco anos.

Dias após a liberação, uma correspondência do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), do Rio Grande do Sul, denunciou a permanência de cenas em que a atriz ainda aparecia “parcialmente nua” e que o casal era “focalizado nu na cama” (LAMAS, 2016, p.55). Isso implicou em uma reanálise do filme e recolhimento das cópias já distribuídas em todo território nacional. O novo certificado foi emitido apenas em abril de 1974. Anos mais tarde, a nudez ainda era foco de críticas. O processo é reaberto com o pedido de reexame do título, no dia 26 de julho de 1979, para a possibilidade de exibição na televisão. Na mesma semana, os dois censores que avaliaram a cópia a liberaram por unanimidade para maiores de 18 anos. O parecer assinado por Teresa Cristina dos Reis Marra foi enfático ao exigir a exclusão de “cenas de bacanal e nus” (LAMAS, 2016, p. 57) e prossegue afirmando que “a atuação livre e desregrada da personagem feminina, do ponto de vista sexual requer uma impropriedade máxima” (LAMAS, 2016, p. 57).

As minúcias do Certificado de Censura do filme *Anjo Loiro* apresentados aqui compõem uma das várias possibilidades de analisar a vigilância sobre narrativas cinematográficas que ameaçavam a manutenção do corpo na esfera privada e da sexualidade normativa<sup>23</sup>. Pessoa (2019) alerta que a preocupação do órgão era com o tipo de recepção que teriam as pornochanchadas, com o “exemplo” que aquelas estórias poderiam incentivar no campo social. Essa hipótese evidencia a compreensão do órgão de como a cinematografia opera enquanto pedagogia.

Conforme apresentado anteriormente, compreender a partir de Foucault (1988) a sexualidade como dispositivo histórico viabiliza historicizar a produção e engendramento desses discursos morais “que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem verdades” (LOURO, 2001, p.12). Autoras pós-foucaultianas (LOURO, 2001, 2008; BUTLER, 2019) advertem que a construção e a materialização do corpo é o objetivo final. Nesse processo – político, social e cultural – são forjadas normas regulatórias:

---

<sup>23</sup>Sobre isso, compartilho da leitura proposta por Guacira Louro (2008), que a normatividade tida de pressuposto como “comum” é aquela associada à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã. A autora, ao debater a história da heterossexualidade, afirma que até o aumento de pesquisas sobre História das Mulheres e Estudos de Gênero, pouco se questionou o que era aquilo que compunha a norma, o normal ou a normalização.

[...] através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2001, p.15).

Corpo e sexo são, portanto, o efeito mais produtivo do poder, são atravessados pela cultura e passíveis de serem modificados por ela. Esses discursos são anteriores ao regime militar, passam apenas por reedições e integram uma contínua herança assegurada pela ação dos micropoderes na educação corpórea e na produção de sexualidades “normais”.

Nos filmes de pornochanchada, as estratégias de docilização utilizavam uma linguagem específica, que em partes dialogava com aquelas instituídas nas escolas, nos consultórios, nas revistas, etcetera, mas que em outras promovia formas de resistência (FOUCAULT, 1988). Ao passo que os personagens chefes de família reproduziam o discurso sobre moral e costumes cristãos, similar aquele reivindicado por Edmar na carta ao general-presidente, exibiam com muita comicidade a hipocrisia do patriarca ao manter relações extraconjugais com suas secretárias, empregadas, etcetera.

Na maioria dos enredos, entretanto, a existência de casais permanentes foi apresentada como “pura fachada”, como em *Ainda agarro esta vizinha* e *Giselle*, enfatizando-se que a liberdade em relação aos parceiros amorosos e sexuais mostrava-se mais importante que qualquer forma de comprometimento formal e duradouro. E isto mesmo quando havia amor entre marido e esposa, já que tal sentimento foi apresentado como algo circunstancial e passageiro, sendo que seu esgotamento condenava o casal a uma existência sob o império da frustração e do tédio. [...] O enredo de *Onda Nova* instituiu a pornochanchada que maior destaque concedeu à oposição entre família desarmônica e grupo de amizade. Boa parte do filme foi dedicada em salientar a existência de famílias moral e eticamente arruinadas, nas quais nenhum de seus componentes era feliz (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 33, grifos no original).

Assim como nas chanchadas, o abrigo também tipificou personagens “malandros” ou em transição a malandragem – geralmente de origem humilde, do interior e recém-chegados à capital – como heróis, transgredindo a retórica do trabalho como dignificação do homem. As narrativas, em termos gerais, frequentemente repetiam o estereótipo da figura do homossexual afeminado, malicioso, “perigoso”, a objetificação da lésbica fofosa, mas sexualmente não oprimida, e a travesti “coisificada”, abjeta<sup>24</sup> (BUTLER, 2003) reproduzindo uma situação-sujeito anormal. Isso ilustra o constante flerte em que as pornochanchadas estiveram, entre um discurso moral que desfilava preconceitos e uma forma de flexibilização implícita do corpo e sexo.

Há consenso entre pesquisadores (MARTINS, 2009; NASCIMENTO, 2015; LAMAS, 2016) que em função de repetições temáticas e tipificações as pornochanchadas

---

<sup>24</sup>A noção de abjeção, presente na teoria butleriana, refere-se às zonas excluídas e desviantes do próprio campo social “povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, as cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2003, p.155).

estabeleceram uma espécie de pânico moral. As cartas enviadas por representantes da Liga da Moralidade são apenas um exemplo possível a ser explorado. O que parece responder *como* durante um regime de exceção foram lançados tantos títulos do abrigo ou *porque* após um longo processo de análise na Censura praticamente todos filmes eram liberados é de que o Estado não é um bloco monolítico, mas uma arena sobreposta por negociações e conflitos em torno da estruturação das regras morais e políticas sexuais (QUINALHA, 2017). Escapava de um controle formal a revolução cultural/costumes que vinha sendo gestada no cenário social e, por isso, a necessidade da reiteração do discurso sobre “moral e bons costumes” em seus diferentes níveis.

### Considerações finais

Em meados da década de oitenta, o público acompanhou o desmonte das pornochanchadas em função do aumento de produção dos filmes de sexo *hard core* importados, principalmente, dos Estados Unidos; esgotamento temático; declínio das políticas de incentivo ao cinema nacional; diminuição das salas de cinema de rua; e dificuldades financeiras das produtoras e distribuidoras da Boca do Lixo. Pessoa (2016) alerta ainda que o controle moral passou também por reestruturações, foram criadas salas de cinema exclusivas para gêneros pornográficos, viabilizando uma administração etária mais apurada. O “problema” relacionado à preservação do decoro público foi parcialmente resolvida quando os títulos migraram para “um lugar isolado, longe da Família Brasileira” (PESSOA *apud* LEMOS, 2016, s/p).

Interpretações da historiografia do tema no pós-ditadura associaram as pornochanchadas, erroneamente, à política do Pão e circo, ao compreenderem as liberações dos Certificados de Censura enquanto sinônimos de “cartas brancas” para a produção de filmes que supostamente apenas desfilavam machismos, homofobias e estereotipia (LAMAS, 2018). Como observamos nas páginas anteriores, múltiplas estratégias de controle foram instrumentalizadas não apenas pelo Estado, mas também por grupos e indivíduos na tentativa de conter a produção de pornochanchadas. Administrar a cinematografia pornográfica durante a ditadura civil militar, portanto, adquiriu contornos bastantes explícitos na tentativa manutenção da normatividade em espaços públicos e vigilância sobre corpo e sexo do outro.

As pornochanchadas foram tomadas aqui como fonte e objeto de estudo, uma vez que auxiliam a compreender e historicizar a política moral que atravessava a sexualidade do período. Nesse exercício, o objetivo era propor uma reflexão acerca dos critérios intrínsecos associados ao bordão “moral e bons costumes”, que por vezes parece ter se esvaziado de sentido e interpretado apenas como um agrupamento de adjetivos. Os discursos que o compõem eram citados e repetidos por diferentes atores sociais a fim de cristalizar a hegemonia de performances heterossexuais, monogâmicas e, preferencialmente, cristãs.

**Referências bibliográficas**

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado), Campinas, 2002.

\_\_\_\_\_, Nuno Cesar. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O escândalo da melancia*. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p. 95-97.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. LOPES, Guacira Louro (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), *Tendências e Impasses – O Feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

DUARTE, Larissa Costa; ROHDEN, Fabiola. *Entre o obsceno e o científico: pornografia, sexologia e a materialidade do sexo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 24(3), set/dez, 2016, p. 715-737.

EGAÑA, Lucia. (2009). *La pornografía como tecnología de género*. La Fuga, 2009, s/p. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>. Acesso em 21 de março de 2021.

FILHO, Claudio Bertolli. *Um confronto esquecido: Pornochanchada x Moral e Civismo*. In: FILHO, Claudio Bertolli; MURIEL, Emídio Pessoa do Amaral (Orgs), *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, 15-40.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018

KEHL, Maria Rita. *Sauna, angústia e lanchonete*. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p. 33- 48.

LAMAS, Caio. *A Censura à Pornochanchada: o caso de Anjo Loiro*. In: FILHO, Claudio Bertolli; MURIEL, Emídio Pessoa do Amaral (Orgs), *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 41-62.

LE MOS, Karen. *Instalação analisa a censura da pornochanchada*. Disponível em:

<<https://noticias.band.uol.com.br/noticias/100000795650/instalacao-analisa-a-censura-dapornochanchada.html>>. Acesso 19 de março de 2021.

LOURO, Guacira Lopes. *Cinema e Sexualidade*. Revista Educação e Realidade, n. 33(1), jan/jun, 2008, p. 81-98

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. *Foucault e os estudos queer*. In: Para uma vida não-fascista. RAGO, Margaret; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e poder*. In: LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 6ª reimpressão, p. 41-60.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. *O cinema como pedagogia*. In: LOPES, Eliane; MENDES, Luciano; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). 500 Anos de Educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.422-446.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. *Pedagogias da Sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, 2ª edição, p. 8-34.

MACHADO, Roberto. *Por uma genealogia do poder*. In: FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 7-36.

MANTEGA, Guido. *Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação*. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p. 9-30.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

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

PELÚCIO, Larissa. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?* Revista Periódicus, maio-outubro, 2014, s/p.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. *A Pornochanchada deve ser hedionda*”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005, p.77-78.

SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito de pornôs”*: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2000.

SIMÕES, Inimá. *Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro*. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p.79-86.

SOLARI, Guilherme. *Instalação “Prazeres Proibidos” no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo*. Disponível em <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/17/nao-existe-mais-censura-as-minorias-que-nao-tinham-voz-diz-pesquisadora.htm>> Acesso em 19 de março de 2021.