

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**HISTÓRIA – BACHARELADO**

NARA MACHADO GONÇALVES DE ANDRADE

**AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA DITADURA CIVIL-MILITAR**  
**(1964-1985) NA SÉRIE *MAGNÍFICA 70***

MACEIÓ – AL

2022

NARA MACHADO GONÇALVES DE ANDRADE

**AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA DITADURA CIVIL-MILITAR  
(1964-1985) NA SÉRIE *MAGNÍFICA 70***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História - bacharelado da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharelado em História, sob a orientação do Prof. Dr. Anderson da Silva Almeida.

MACEIÓ – AL

2022

**Catálogo na Fonte Universidade Federal de  
Alagoas Biblioteca Central**

**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Jorge Raimundo da Silva – CR

A554r Andrade, Nara Machado Gonçalves de  
As representações da censura na ditadura civil-militar (1964-  
1985) na série magnífica 70 / Nara Machado Gonçalves de  
Andrade. – 2022.

68 f. : il.

Orientador: Anderson da Silva Almeida.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História :  
bacharelado)

– Universidade Federal de Alagoas. Instituto de  
Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió,  
2022.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor e orientador, Anderson da Silva Almeida, por ter aceitado e ajudado a desenvolver esta monografia. Obrigada pelas sugestões, pelo aprendizado e por ter acreditado em minha pesquisa.

Gostaria de agradecer ao professor Elias Veras e a professora Ana Paula Palamartchuk por terem aceitado o convite para participar da banca, contribuindo para a versão final dessa pesquisa.

Agradeço aos meus familiares e amigos por todo o apoio ao longo desses anos. À minha mãe e aos meus irmãos que sempre estiveram ao meu lado. Aos amigos que conheci na UFAL, especialmente Matheus. E aos amigos que vieram antes da universidade e que continuam a me acompanhar depois dessa jornada, principalmente Mario e Ives. Obrigada pelo carinho.

Um agradecimento especial à minha namorada, Daniella, que sempre me apoiou e acreditou em mim. Obrigada por toda a compreensão e companheirismo.

## RESUMO

Tomando como ponto de partida a relação entre a História e o Cinema, a presente pesquisa tem como objetivo estudar as representações da censura na ditadura civil-militar (1964-1985) presentes na série televisiva *Magnífica 70* (2015-2018). Durante os 21 anos de ditadura foram utilizadas diversas formas de controle sobre aqueles que não estavam alinhados à ideologia dos militares. Uma dessas formas foi a censura. Nesse período, as artes como: música, teatro e cinema foram censurados. Não apenas filmes que criticavam o governo vigente, mas qualquer um que não se encaixava na cartilha da moral e dos bons costumes dos militares. Obras cinematográficas como as pornochanchadas produzidas na Boca do Lixo, em São Paulo, que traziam títulos com duplo sentido, nudez gratuita e simulação de atos sexuais tiveram diversos problemas com a censura. O seriado *Magnífica 70* revisita o período de maior produção da Boca e sua conturbada relação com a censura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representações; Censura; Boca do Lixo; Pornochanchadas; *Magnífica 70*

## ABSTRACT

Taking the relationship between Cinema and History as the starting point, this academic research has the goal to study the censorship represented in the Civil-Military Dictatorship (1964-1985) depicted in the Television show *Magnífica 70* (2015-2018). During the 21 years of dictatorship many forms of control over those who weren't aligned with the Regime Ideology were utilized. One of these was the censorship. In that period, the arts such as: music, theater e cinema were censored. Not only movies that criticized the ruling government, but anyone that didn't fit into the military's moral and costumes agenda. Cinematographic works like the pornochanchadas produced in the Boca do Lixo, in São Paulo, who had double entendre titles, gratuitous nudity and simulation of sexual acts had many problems with the censorship. The tv show *Magnífica 70* revisited the time period of the largest production of the Boca and its troubled relationship with the censorship.

**KEY-WORDS:** Representations; Censorship, Boca do Lixo, Pornochanchadas; *Magnífica 70*

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

CFC – Confederação das Famílias Católicas

CSC – Conselho Superior de Censura

DOP – Departamento Oficial de Propaganda

DCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

DNP – Departamento Nacional de Propaganda

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

IPM – Inquérito Policial Militar

INC – Instituto Nacional de Cinema

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SIPS – Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais

SNI – Sistema Nacional de Informações

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cartaz do filme <i>Garota enxuta</i> (1959).....	35
Imagem 2 – Cartaz do filme <i>Marido de mulher boa</i> (1960) .....	35
Imagem 3 – Gravação da cena final de <i>A devassa da estudante</i> .....	52
Imagem 4 – Carimbo de censurado em um parecer de filme.....	56
Imagem 5 – Carimbo de proibido.....	56
Imagem 6 – Documento do Departamento de Censura de São Paulo.....	57
Imagem 7 – Certificado de liberação exibido antes dos créditos iniciais de <i>A máquina do amor</i> .....	59
Imagem 8 – Pôster do filme <i>A devassa da estudante</i> .....	60
Imagem 9 – Pôster do filme <i>Minha cunhada é de morte</i> .....	60
Imagem 10 – Cartaz do filme <i>Mulheres liberadas</i> (1982).....	61
Imagem 11 – Os censores Vicente e Orestes na sala da projeção.....	64
Imagem 12 – Larsen, Flint e Manolo, alguns personagens que trabalham na Boca, na estreia do filme <i>Minha cunhada é de morte</i> . .....	64
Imagem 13 – Dora e Helena, duas atrizes da Boca do Lixo.....	65
Imagem 14 – Dr <sup>a</sup> Sueli no Departamento de Censura de São Paulo .....	65
Imagem 15 – Vicente em frente a Magnífica Cinematográfica .....	66
Imagem 16 – Dr <sup>a</sup> Sueli conversando com Santos, um delegado de polícia no Departamento de Censura .....	66

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. A CENSURA ANTES E DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR.....</b>	<b>14</b>
2.1. A censura antes da ditadura civil-militar.....	14
2.2. A censura nos anos iniciais da ditadura civil-militar.....	20
2.3. A censura e o AI-5.....	23
<b>3. A BOCA DO LIXO E AS PORNOCHANCHADAS.....</b>	<b>32</b>
3.1. As influências da pornochanchada.....	32
3.2. As pornochanchadas invadem as telas dos cinemas brasileiros.....	38
3.3. A decadência da pornochanchada.....	44
<b>4. <i>MAGNÍFICA 70</i>, AS PORNOCHANCHADAS DA BOCA DO LIXO E A CENSURA.....</b>	<b>49</b>
4.1. A série <i>Magnífica 70</i> .....	49
4.2. As representações da censura no seriado <i>Magnífica 70</i> .....	50
4.3. A <i>mise-en-scène</i> da série <i>Magnífica 70</i> .....	63
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>71</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Essa monografia surgiu devido à minha paixão pelo cinema. No decorrer da universidade, cursei a matéria eletiva Tópicos especiais em História Cultural, no 4º semestre. A professora Arrisete Costa convidou a aluna Roseane Monteiro, na época mestranda da UFAL, para falar um pouco sobre a sua pesquisa voltada para o cinema alagoano. Depois da apresentação, a professora nos pediu para fazer um trabalho na área de História Cultural como parte da nota do semestre. Como sempre fui muito apaixonada por cinema, resolvi trilhar esse caminho. Ao ler sobre o Expressionismo alemão, conheci autores como Marcos Napolitano, Marc Ferro e Eduardo Morettin, que me fizeram perceber que era possível usar o cinema como uma fonte histórica audiovisual.

Durante minha graduação, tive a oportunidade de participar do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) sobre a orientação da professora, ciclo 2018/2019, intitulado *A construção da personagem Oribela no romance e no filme Desmundo*. Nesse PIBIC, analisei a construção da personagem Oribela no romance *Desmundo* (1996) da escritora cearense Ana Miranda e no filme de mesmo nome de 2002. Logo, aprofundi meus conhecimentos sobre a relação História x Cinema.

A escolha do tema da presente pesquisa aconteceu após um evento em Recife, chamado Anpuh-Nacional, em 2019, na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, onde tive o privilégio de prestigiar um simpósio temático intitulado *A cultura e as artes na ditadura militar*. Assisti a diversas apresentações sobre diferentes artes que foram censuradas no período da Ditadura civil-militar (1964-1985), como telenovelas, teatro, artes plásticas, música e cinema. Porém, o que mais me chamou a atenção foram os trabalhos voltados para as pornochanchadas. Percebi que apesar de já fazendo cursos e estudando sobre diferentes gêneros do cinema nacional e internacional, eu não possuía conhecimento algum acerca daquelas obras. Sobre essas produções, eu só conhecia o nome pornochanchada, mas nunca tinha assistido a um exemplar do gênero.

Creio que em relação a muitos elementos da nossa cultura, sofremos do chamado complexo de vira-lata, e com o nosso cinema não é diferente. Consumimos obras *hollywoodianas*, acreditando que seus filmes são melhores do que os nossos. Quando pensamos em cinema nacional, logo nos vêm à mente o famoso – e premiado internacionalmente – movimento do Cinema Novo<sup>1</sup> de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de

---

1 Durante a década de 1950, os filmes que faziam sucesso no Brasil eram bastante influenciados pelo cinema de *Hollywood*. Em sua maioria, eram produzidos com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras. O Cinema Novo foi uma resposta a esses filmes. Cf. KREUTZ, Katia. Cinema Novo. **Academia Internacional de Cinema**, 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 19 de dez. De 2022.

Andrade e Cacá Diegues que fez tanto sucesso nas décadas de 1960 e 1970. Pensamos no Cinema de Retomada<sup>2</sup> (1995-2002) com seus grandes exemplares como *O que é isso, companheiro* (1997), dirigido por Bruno Barreto, *Central do Brasil* (1998), que conta com Walter Salles na direção e a grande atuação de Fernanda Montenegro, indicada ao Oscar por esse filme. Também temos *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, dentre outros exemplares famosos e conhecidos pelo público brasileiro. A partir daí me veio a pergunta: Quais os espaços que as pornochanchadas ocupam dentro da nossa história cinematográfica? Que cinema é esse, que mesmo fazendo parte e movimentando o mercado cinematográfico na década de 1970 e 1980, é tão silenciado pelos brasileiros?

Logo no início da minha pesquisa, tomei conhecimento acerca do seriado que hoje, uso como fonte audiovisual, a série *Magnífica 70* (2015-2018). No seriado, seguimos Vicente (interpretado por Marcos Winter), um oficial do governo que trabalha no departamento de censura. Ele vive um casamento já desgastado com sua esposa Isabel (Maria Luísa Mendonça). Quando Manoto (Adriano Garib) da Magnífica Cinematográfica (produtora de filmes fictícia criada para o seriado) e Dora (Simone Spoladore), uma atriz, vão ao escritório de Vicente para obter um acordo sobre a liberação do filme *A devassa da estudante*, Vicente se apaixona por Dora e a partir daí, começa a frequentar a Boca do Lixo, vivendo uma vida dupla de censor e diretor de cinema.

No período de realização desta monografia, a série fazia parte do catálogo do *streaming* da HBO Max, facilitando seu acesso. Mas, quando comecei a assisti-la, tive grandes dificuldades para conseguir os episódios. *Magnífica 70* teve três temporadas. A primeira possui 13 episódios, já a segunda e a terceira são compostas por 10 episódios cada. No decorrer das três temporadas, os criadores Leandro Assis, Renato Fagundes e Cláudio Torres fazem uma releitura do Brasil da década de 1970. Acompanhamos o dia a dia daqueles que trabalham para o Departamento de Censura e daqueles que fazem parte do mercado cinematográfico da Boca do Lixo. Por essa razão, escolhi esse seriado como documento audiovisual. Acredito que ele consiga nos apresentar uma representação da relação entre a censura e as produções da Boca.

Entre os anos de 1964-1985, recorte que escolhi para a minha pesquisa, o Brasil viveu uma ditadura civil-militar. Segundo o historiador, Carlos Fico, a violência física foi apenas uma das formas de repressão política. Os militares também contavam com a propaganda, a

---

2 Entre os anos de 1995 e 2002, há uma estruturação de um sistema de incentivos fiscais que favorece à produção cinematográfica do país, após um período de quase estagnação. Cf. CINEMA da Retomada. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>. Acesso em: 18 de dez. de 2022.

espionagem e a censura.<sup>3</sup> Ou seja, a censura foi um dos meios utilizados pelos militares para controlar o que a população podia ou não ter acesso. Qualquer pensamento ideológico que não estivesse de acordo com a do governo militar, teria que ser censurada e oprimida.

Concordo com Marcos Napolitano quando ele afirma que cada vez mais estamos cercados por imagens. Ele acredita que, por vivermos em um mundo que está dominado por conteúdos imagéticos, as fontes audiovisuais estão ganhando bastante espaço entre os historiadores.<sup>4</sup> Porém, acredito que ainda há um grande preconceito acerca das pornochanchadas, não apenas do público em geral, como dentro da própria academia. Creio que ainda é visto como um gênero inferior, muitas vezes confundido com os filmes pornográficos e devido a olhares preconceituosos acabam sendo deixados de lado quando abordamos a cinematografia brasileira.

Durante a minha pesquisa, me deparei com estudos que me ajudaram bastante a construir essa monografia. Eduardo Morettin e Marcos Napolitano foram dois autores que me auxiliaram a compreender melhor como se dá a relação entre Cinema e História. Acerca da censura, me deparei com o livro do jornalista Inimá Simões chamado *Roteiro da intolerância* (1999), que aborda a censura no período de 1964-1985, que foi de grande ajuda para esse trabalho. Outra obra bastante pertinente foi o livro escrito pelo antigo censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, autor do *Censura e liberdade de expressão* (1974) basicamente um manual para ser seguido pelos censores.

Também foi possível achar artigos que falavam sobre o próprio seriado *Magnífica 70* e a censura. Como *Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo*, escrito pela socióloga Marina Soler Jorge, presente no livro *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul* (2018). A pesquisa da cientista social, Caroline Kraus Luvizotto, *Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70”*, presente no livro *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer* (2016). Os livros *Boca do Lixo: cinema e classes populares* (2015) do comunicólogo Nuno Cesar Abreu e *O erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica* (2018) do historiador Jairo Nascimento, foram essenciais para que eu pudesse entender como funcionava a Boca do lixo e o mercado do cinema erótico brasileiro.

No primeiro capítulo dessa monografia, abordarei como era a censura no Brasil antes e durante a ditadura civil militar. Também vou comentar acerca do impacto que o Ato

---

3 FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (orgs.). **O Brasil republicano, vol. 4 – O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século XX**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 175.

4 NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINZKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo, 2008, p. 235.

Institucional n.º 5 (AI-5), implantado em 1968 e que vigorou até 1978, causou para a censura do Brasil.

No segundo capítulo, procuro compreender como era o mercado cinematográfico da Boca do Lixo e como se dava a produção das pornochanchadas. Falando sobre suas influências e também do seu período de derrocada, no começo da década de 1980.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa vou analisar a série *Magnífica 70* em si e suas representações da censura. Também apresento algumas questões da *mise-en-scène* do seriado e como elas contribuem para uma melhor compreensão da releitura da época proposta pelos criadores do seriado.

Acredito que *Magnífica 70* ainda é um seriado desconhecido pelo público em geral, sendo um dos motivos pelo qual o escolhi. Assim, como o universo cinematográfico que a série procurar abordar. Creio que essa monografia também seja uma maneira de dar mais visibilidade às pornochanchadas, além de compreender como era a relação daquelas produções com a censura.

## 2. A CENSURA ANTES E DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

### 2.1. A censura antes da ditadura civil-militar

Ao estudarmos a Censura, aprendemos que ela é uma das maneiras que as instâncias no poder possuem de controlar os seus subalternos. Por meio de pesquisas históricas entendemos que o Brasil estava situado dentro de uma guerra ideológica durante a ditadura civil-militar (1964-1985). Ao olharmos o contexto internacional, percebemos que era um período de Guerra Fria (1947-1991). Na visão dos Estados Unidos, eles eram os mocinhos. Já a antiga União Soviética eram os vilões. Era o capitalismo contra o socialismo, uma guerra de representações ideológicas que teve consequências para o mundo todo. Os EUA investiram bastante dinheiro para impedir o desenvolvimento do socialismo em seu próprio território e em países subdesenvolvidos, inclusive o Brasil.

Caio Lamas nos traz um questionamento interessante acerca de representações indesejáveis. Segundo o pensamento do autor, para aqueles que estão no poder não há sentido em censurar algo que não seja desejado. A censura só entra em cena quando uma representação é encarada como perigosa.<sup>5</sup> Em razão disso, ainda de acordo com Lamas, “a censura esteve presente durante séculos no Brasil, vigiando as expressões artísticas e os meios de comunicação, sob diferentes formas e contextos históricos [...]”<sup>6</sup> Podemos encontrar registros de censura da imprensa no Brasil desde 1817. Na época da Independência, *O Constitucional* e *A Sentinela da Liberdade*, dois jornais da época, foram perseguidos por criticarem o Exército Imperial<sup>7</sup>. Ou seja, apesar de a censura ser um elemento muito presente na ditadura, não foi pós-golpe de 1964 que ela surgiu, como nos sugere Carlos Fico, “[...] para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação.”<sup>8</sup>

Em seu livro *Roteiro da intolerância – A censura cinematográfica no Brasil*, o pesquisador Inimá Simões afirma que “[...] a ameaça aos bons costumes, [...] a ofensa a uma instituição do Estado [...] e a invasão da privacidade de integrantes da elite econômica e

---

5 LAMAS, C. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2013, p. 121. Disponível em «<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10022014-164740/pt-br.php>» Acesso em: 01 de ago. de 2021.

6 Ibid., p. 119.

7 BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar**. Rio de Janeiro, Editora Autografia, 2019, p. 51.

8 FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (orgs.). **O Brasil republicano, vol. 4 – O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século XX**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 175.

social[...]”<sup>9</sup>, foram as bases para censurar os filmes no Brasil. Os primeiros relatos de filmes censurados nos levam de volta à fase do cinema silencioso brasileiro. Em 1907, o empresário Francisco Ferrador alugou um galpão dos padres salesianos para exibir alguns filmes. Contudo, para algo ser exibido, precisava primeiro ser aprovado pelos padres. Em uma das exibições feitas pelo empresário, um padre assistiu a um filme e o achou impróprio, querendo proibir sua exibição. Porém, Ferrador explicou que não era necessário cancelar o espetáculo, era preciso apenas cortar com uma tesoura a parte que o padre queria retirar e depois emendar a película, ação que se tornou recorrente entre os padres.<sup>10</sup>

O segundo exemplo citado por Simões envolve a Marinha de Guerra e o filme ficcional *A vida de João Cândido* (1912) que conta os eventos da Revolta da Chibata (1910). Aqui temos João Cândido, também conhecido como o “Almirante Negro”, um marinheiro negro que liderou uma rebelião contra a Marinha por causa das punições aplicadas aos marinheiros. É interessante observarmos que há registros filmicos da Revolta da Chibata:

[...] Os cinegrafistas da época registraram o episódio. Mostraram os navios na baía com os canhões apontados para a cidade, a correria do povo e o bombardeiro. Mas mostraram principalmente as providências pelo governo para defender o litoral, proteger a população e sufocar a rebelião. [...]<sup>11</sup>

O filme, um documentário, que erroneamente nos passa a sensação de ser algo real, foca na supressão da rebelião dos marinheiros, quando as autoridades restituem a ordem. Tais imagens foram exibidas sem problema algum. Contudo, quando foi anunciado que o filme *A vida de João Cândido* seria exibido, foi decretada a sua proibição. Pois, mesmo sendo uma ficção, o filme focava nos atos de João Cândido contra as autoridades.

O terceiro e último exemplo remete a um acontecimento em São Paulo, em 1919. Dois produtores cinematográficos resolveram fazer um filme contando a história dos Junqueira, uma das famílias de Ribeirão Preto mais poderosas da época. A película, intitulada *O crime de Cravinhos* (1919) foi apreendida pela polícia. Depois de recuperada por um dos produtores foi um grande sucesso de público, sendo exibido não apenas na cidade de São Paulo, como no interior do estado e em outros estados do país, menos em Ribeirão Preto, onde os Junqueira mandavam na região. Ao lermos esses três exemplos mencionados na obra Simões, notamos que diante das situações relatadas, os elementos usados para censurar não serviram apenas

---

9 SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999, p. 24.

10 ADORNE, Filho A.; OLIVEIRA, E. Censura cinematográfica no Brasil: 1964/1970. In: **Revista Historiador**, nº 2, 2009, p. 175. Disponível em «<https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/55>» Acesso em: 16 de jul. de 2021.

11 SIMÕES, op. cit., p. 24.

para os filmes citados. Pelo contrário, permaneceram nas décadas seguintes servindo como modelo para a censura cinematográfica no Brasil até o final da ditadura.

O cinema se estabelece no Brasil como a forma de lazer mais procurada após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), passando a ser mais popular que os teatros, cafés-concerto, serões e circos. Mantendo seu reinado até a década de 1960, quando há a popularização das televisões. Mesmo sendo bastante popular, não era bem visto por alguns profissionais na área da saúde, do direito e da sociologia. Eles alertavam sobre seus males, principalmente para as crianças. Para eles, o cinema era um corruptor de mentes.<sup>12</sup>

Durante a década de 1930, há o surgimento de órgãos estatais criados com o objetivo de censurar todas as formas de comunicação de massa existentes. É aqui que a censura começa a se institucionalizar. No começo dos anos 1930, foi criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP). Em 1934, o antigo DOP foi reorganizado para se transformar no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), sendo ele também o responsável pela expansão do cinema e da radiotelegrafia.<sup>13</sup>

Quando tem início a ditadura de Getúlio Vargas, período nomeado pelos ideólogos varguistas de Estado Novo (1937-1946), o poder público tem a responsabilidade de ser o tutor legal da comunicação social. Há uma nova reorganização e o DCDP passou a se chamar Departamento Nacional de Propaganda (DNP), responsável pela imprensa, turismo, cinema e o rádio.<sup>14</sup> As transformações nos órgãos públicos em 1937 continuavam e o SIPS (Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais), surgido em 1935 e antes comandado pela Chefia de Polícia do Distrito Federal, passou a ser chamado de Serviço de Divulgação, agora sob subordinação do Departamento Nacional de Propaganda (DNP).<sup>15</sup> O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado em 1939 através do Decreto-lei nº 1.949 de dezembro de 1939<sup>16</sup>. Foi um órgão subordinado à Presidência da República, tinha sua direção acompanhada pelo Conselho Nacional de Imprensa, sendo agora o responsável pela censura no país, como nos diz Inimá Simões:

[...] Ao DIP, cumpria a censura de jornais e de quaisquer publicações periódicas, de transmissões radiotelefônicas e diversas modalidades de diversões públicas. Cabia, ainda, zelar pelas relações trabalhistas entre profissões de casas de diversões

---

12 SIMÕES, op. cit., p. 23.

13 BERG, op. cit. p. 55.

14 Idem

15 Idem

16 BRASIL. **Decreto-lei nº 1.949 de dezembro de 1939**. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências.. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 08 de set. De 2021.

e empresários. E a seu cargo ficou também a gravação das vozes dos grandes cidadãos da pátria, os cantos regionais, as principais obras de cantores nacionais e as manifestações que servissem aos fins de propagandas patrióticas. [...].<sup>17</sup>

Simões nos mostra uma lista onde consta o que deveria ser censurado <sup>18</sup>:

- qualquer ofensa ao decoro público;
- cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
- divulgação ou indução aos maus costumes;
- incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os povos;
- elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
- imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas.

Ao ler essa lista de proibições, composta por oito itens, notamos que há ambiguidades nela, o que deixava o trabalho dos censores à mercê de uma interpretação bastante subjetiva, resultando em pareceres imprecisos e inconstantes que limitavam o que deveria ou não ser consumido pelos brasileiros, trazendo essas decisões cada vez mais para dentro da esfera burocrática, tirando-as do público.

O cinema era visto como um corruptor de mentes também pela Igreja Católica e, no Brasil, um país predominantemente católico, não foi diferente. Havia uma visão retrógrada da Igreja em relação aos filmes e, por esse motivo, a Ação Católica entrou em um embate com o cinema:

[...] No Brasil, a Ação Católica, iniciou as iniciativas destinadas a enfrentar a horda cinematográfica, incluindo-se a elaboração de um boletim semanal preparado por jornalistas católicos, interessados em orientar o público por meio de breves apreciações. A estrutura da Igreja no Brasil levava a orientação a quase todos os cantos e onde isso não ocorria bastava a palavra do pároco local, com voz decisiva sobre a ‘qualidade’ dos filmes [...].<sup>19</sup>

Dessa maneira, podemos notar que na ditadura Vargasista, havia se formado um aparato entre a Igreja e o Estado que tinha o objetivo de monitorar manifestações de pensamentos e de opiniões. Como nos explica Simões, “[...] e o brasileiro segue sua vida sob tutela dupla: a do Estado, via DIP, e a da Igreja Católica, que cuida com muita atenção dos efeitos deletérios que o cinema pode provar no seu rebanho espalhado pelo país. [...]”<sup>20</sup>

Quando Vargas caiu, encerrando o Estado Novo, as eleições diretas foram abertas e Eurico Gaspar Dutra – antes ex-ministro de Guerra de Getúlio Vargas – assumiu o poder. Em 1946, nasceu o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao

---

17 SIMÕES, op. cit., p. 26.

18 Idem

19 Ibid., p. 34.

20 Ibid., p. 27.

Departamento de Justiça Federal. O Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946<sup>21</sup> foi o responsável por sua criação. Segundo Simões, “[...] a estrutura e procedimentos vigorarão por muitos anos, sobrevivendo ao advento do AI-5, no final de 1968.[...]”<sup>22</sup> Martins reforça esse pensamento, sugerindo que “[...] a maioria dos vetos à produção cinematográfica ocorridos durante o regime militar esteve embasada na legislação censória de 1946, embora, durante o período em questão tenha havido outras leis censórias que visaram complementá-la.”<sup>23</sup> Os oito itens do art. 41 do decreto foram a base da censura no regime militar brasileiro:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas.<sup>24</sup>

Após a regulamentação do SCDP, o filme só chegava à exibição ao público depois que passasse por uma avaliação dos censores, recebendo ou não o seu certificado de aprovação. Esses certificados tinham validade de cinco anos (a partir da data de aprovação da película), também era função dos censores estipular a faixa etária do filme.<sup>25</sup> A faixa etária dos filmes era de dez, 14 ou maiores de 18 anos. Os censores precisavam anotar em um formulário as cenas tidas como inapropriadas e que seriam cortadas do filme. O formulário também devia comunicar se o filme era classificado como “educativo”, e se fosse um filme produzido no Brasil, se era de “boa qualidade” e livre para exportação. Os filmes poderiam sofrer com cortes de algumas cenas, falas e sequências. Ou proibidos de serem exportados para exibição

---

21 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 01 de fev. de 2020.

22 Ibid., p. 41.

23 MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. In: **Revista Iberoamerica Global**. Vol. 1, N ° 1, p. 29-42, fev. 2008, p. 31. Disponível em: <<<https://pt.slideshare.net/marlosmartins/as-mltiplas-formas-de-censura-no-cinema-brasileiro-1970-1980>>>.

Acesso em: 31 de jan. de 2020.

24 BRASIL. op. cit., art. 41.

25 MARTINS, op. cit., p. 31.

fora do país. Depois da decisão do SCDP, os produtores e artistas ainda teriam direito a recurso junto ao Ministro da Justiça.<sup>26</sup>

Nos anos 1950 vemos o crescimento de grupos conservadores como a Confederação das Famílias Católicas (CFC). Criada em 1950, tinha bastante influência em São Paulo e exercia uma censura paralela à censura oficial. A CFC assistia a um filme já liberado pela censura e caso ele não se enquadrasse em seus critérios, ameaçam processar os exibidores. Em maio de 1961, o presidente Jânio Quadros assinou o Decreto nº 50.518<sup>27</sup>. Tal decreto dava autonomia censória aos estados brasileiros. A decisão do presidente partiu da reivindicação das entidades católicas e dos setores conservadores que acreditavam que a Censura Federal era liberal demais.<sup>28</sup> A SCDP central não deixou de existir, mesmo após a criação das SCDP's estaduais, o que acabou causando alguns conflitos. Os exibidores tinham que receber o aval do estado no qual queria exibir seu filme e havia a possibilidade de ser aceito para exibição em um e negado em outro, pois poderiam ter pareceres conflituosos. Sem falar no gasto que os exibidores poderiam ter. Alguns estados acataram o decreto e montaram departamentos censoriais, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Guanabara e São Paulo.<sup>29</sup>

Com a Guerra Fria, o mundo estava dividido e os países deveriam decidir se apoiariam os EUA ou a URSS e com o Brasil não foi diferente já “[...] o centro das preocupações dos censores cada vez mais mudava de foco para o perigo do comunismo internacional [...]”.<sup>30</sup> É importante ressaltarmos que não havia uma hegemonia dentro do país em relação à posição do Brasil na Guerra Fria. Em razão disso há um grande atrito entre aqueles que defendiam o socialismo e os que se alinhavam aos EUA, algo que se agravou bastante quando João Goulart assumiu a presidência em 1961. Depois da renúncia de Jânio Quadros, João Goulart - também conhecido como Jango - só conseguiu assumir o cargo de presidente do país quando assinou um acordo parlamentarista. Mesmo após a ameaça de uma guerra civil e apesar da oposição dos militares com o novo presidente, o país seguiu vivendo com todas as suas instituições funcionando normalmente.

---

26 Idem

27 BRASIL. **Decreto nº 50.518 de 2 de Maio de 1961**. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 08 de set de 2021

28 SIMÕES, op. cit., p. 58.

29 Idem

30 LAMAS, op. cit., p. 134.

## 2.2. A censura nos anos iniciais da ditadura civil-militar

Em 31 de março de 1964, os militares deram um golpe de Estado, encerrando o governo democrático de Jango, dando início a uma ditadura civil-militar que acabaria apenas em 1985, que utilizou seus elementos-chaves (espionagem, polícia política, censura e propaganda) para manter dentro de suas regras a manifestação de pensamentos e ideias contrárias ao regime. É importante deixar claro que também havia o consenso e adesão por parte de setores expressivos da sociedade civil – a exemplo de políticos, empresários, religiosos, intelectuais e imprensa – como já bem documentado pela historiografia especializada.

No dia 13 de abril de 1964, dias após o golpe, o filme do cineasta Gláuber Rocha intitulado *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) estava sendo exibido pela primeira vez em uma sessão privada no Rio de Janeiro. Em abril do mesmo ano Nelson Pereira dos Santos recebeu o convite para exibir *Vidas secas* (1963) no Festival de Cannes junto com o filme de Gláuber Rocha. O diretor alagoano Cacá Diegues tinha exibido seu filme *Ganga Zumba* (1963) na Semana da Crítica.<sup>31</sup> O que esses três filmes têm em comum? Todos são dirigidos por diretores que faziam parte do movimento Cinema Novo e estavam fazendo sucesso fora do país. A exibição em festivais fez com que a crítica internacional voltasse os olhos para esses filmes. De acordo com Simões, o Brasil estava vivendo um dos períodos cinematográficos mais criativos, o Cinema Novo já estava fazendo sucesso no Brasil e na Europa, mas infelizmente, a ditadura chega para frear a criatividade do cinema brasileiro.<sup>32</sup>

As SCDP's continuaram funcionando mesmo após a instauração do regime militar no Brasil, contudo, cada vez mais, a ideia de um órgão central foi sendo amadurecida. Enxergamos a centralização censória como um dos projetos iniciais dos militares e comprovamos isso ao ver que em 1965 ocorre a inauguração de um novo prédio da polícia federal em Brasília, a nova capital do país desde 1960, e que em 1966 o SCDP foi todo centralizado na capital.<sup>33</sup> Essa reorganização da Censura foi feita com o propósito de servir aos interesses daqueles que estavam no poder, neste caso, os militares. Durante todo esse período a Censura foi utilizada como uma ferramenta para a estruturação e sustentação do regime autoritário. Também foi responsável por difundir para a população a ideologia dos militares.<sup>34</sup>

---

31 SIMÕES, op. cit., p. 73-74.

32 Ibid., p. 81.

33 MARTINS, op. cit., p. 32.

34 PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006, p. 3-4. Disponível em: [«www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf»](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf) Acesso em: 30 de jul. de 2021.

Com a mudança da SCDP para Brasília há uma grande demanda de funcionários a ser preenchida. Todavia, nem todos os funcionários públicos estavam dispostos a saírem de seus estados e se mudarem para a capital. Foram criadas diversas vantagens para aqueles que aceitassem o deslocamento, porém nem todos os cargos foram ocupados em diversos órgãos institucionais, inclusive na Censura. Assim, o governo realocou funcionários de outras instituições e, de acordo com Simões foi assim que:

[...] esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro.<sup>35</sup>

Ou seja, no departamento da SCDP havia pessoas totalmente incapacitadas para avaliar a cultura do país, determinando o que o público brasileiro deveria ou não ter contato. Como nos mostra Souza Pinto:

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos – motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime.<sup>36</sup>

Na visão de Lamas “[...] a censura do período tinha como uma de suas principais características a arbitrariedade, já presente em outros períodos históricos, mas potencializada a partir do governo Castelo Branco (1964-1967) [...]”.<sup>37</sup> Contudo, sabemos que mesmo com todos esses problemas citados, a censura obteve sucesso em seu objetivo de controlar o que a sociedade teria acesso, ajudando os militares a ficarem mais tempo no poder. Inimá Simões nos dá um exemplo que nos permite esclarecer acerca da subjetividade dos critérios dos censores. Em 1965, Pedro José Chediak, o chefe da Censura no período, proibiu o *strip-tease* nos filmes. Romero Lago, sucessor de Chediak, quando assumiu a chefia do SCDP, libera as cenas de *strip-tease*, contanto que tivessem sido filmadas em um plano afastado.<sup>38</sup>

Os censores eram responsáveis por estabelecer uma classificação indicativa para os filmes, estipulando para qual idade ele era recomendado, diminuindo uma parcela do público que poderia ter acesso a ele, analisar se eles se adequavam às categorias de Boa Qualidade (BQ) e Livre para exportação<sup>39</sup>. Também possuíam a liberdade de retalhar os filmes, cortando

---

35 SIMÕES, op. cit., p. 76.

36 PINTO, op. cit., p. 4.

37 LAMAS, op. cit., p. 137.

38 SIMÕES, op. cit., p. 77

39 O selo de Livre para exportação era necessário para que o filme participasse de festivais fora do país.

várias cenas, dificultando a sua compreensão.<sup>40</sup> Caso algum filme fosse considerado de caráter educativo pelos censores, era emitido um certificado especial para ser exibido em cinematecas e cineclubes.<sup>41</sup>

Em relação ao mercado externo, não havia cortes e interdições e sim o certificado de BQ ou Livre para exportação. É importante observarmos que até mesmo filmes que tinham sido interditados no Brasil, poderiam receber esses certificados para circularem em países estrangeiros, como foi o caso do filme *Terra em Transe* (1967) do cinemanovista Glauber Rocha.<sup>42</sup> Dificilmente houve a negação do BQ, segundo Souza Pinto essa ação “[...] feria a política externa dos militares de utilizar a excelência e o prestígio de nossa cinematografia para promover, no exterior, a imagem de país “democrático [...]”.<sup>43</sup>

Simões aponta que os censores tinham mais cuidado na hora de avaliar os filmes estrangeiros, não que eles não fossem censurados, havia sim a censura de películas estrangeiras. Porém, os pareceres eram feitos com uma melhor fundamentação, com uma linguagem mais rebuscada, como se tivesse havido estudo e pesquisa para a sua realização.<sup>44</sup> Simões cita um trecho da censora Jacira Oliveira. De acordo com o autor, essa censora tratava os filmes brasileiros com descaso. Contudo, ao analisar a obra *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967), do cineasta francês Jean Luc-Gordard, ela usa um tom mais moderado:

O sentido de câmera de Godard aparece em toda a sua plenitude. A excentricidade é usada várias vezes, com muita propriedade. Os letreiros apostos são bem engrenados com a mecânica que a película empresta ao tema explorado. O filme é válido como investigação de comportamentos, pois é baseado em enquete feita por Catherine Vimenet entre as mulheres francesas que vivem em Paris. É assim um mergulho documental crítico na realidade atual parisiense<sup>45</sup>

Em 1965, produtores e cineastas brasileiros fundam a DiFilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros. A empresa durou três anos, era independente, privada e foi uma das três maiores distribuidoras do país durante seu período de atividade. Por meio do Decreto nº 43<sup>46</sup>, em 18 de novembro de 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) pelo governo. O INC, era subordinado ao Ministério da Educação e Cultura e possuía o intuito de tutelar a

---

40 LAMAS, op. cit., p. 138

41 SIMÕES, op. cit., p. 77.

42 PINTO, op. cit., p. 4.

43 Ibid., p. 7.

44 SIMÕES, op. cit., p. 96.

45 Ibid. p. 99.

46 BRASIL. **Decreto-lei nº 43 de 18 de novembro de 1966.** Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45, da Lei nº 4. 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0043.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0043.htm)>>. Acesso em: 08 de set. De 2021.

produção nacional. Ou seja, havia uma preocupação tanto dos que trabalhavam com o Cinema, tanto dos militares em criar uma instituição protecionista para o cinema nacional.<sup>47</sup>

Ao final do mandato de Castello Branco (1964 – 1967) cresce a adesão à luta armada e há um aumento de conflitos entre civis, estudantes e policiais. Não apenas civis estão rompendo com o governo militar, mas também a Igreja Católica em 1968 que condenou abertamente a Doutrina de Segurança Nacional adotada pelos militares. Ao notarem que estão cada vez mais isolados, os militares, principalmente aqueles pertencentes a linha dura, para continuarem no poder do país resolvem baixar mais um Ato Institucional, o AI-5. Dando início ao que conhecemos como os anos de chumbo.<sup>48</sup>

Antes de falarmos sobre o AI-5 e das suas consequências para o Cinema brasileiro, é necessário lembrar que em novembro de 1968 os militares sancionam uma importante lei, a Lei nº 5.536.<sup>49</sup> Ela é a responsável por criar o curso de Técnico de Censura (TC). A partir desse momento para se tornar um TC era necessário possuir uma graduação em uma das seguintes áreas: Direito, Pedagogia, Sociologia, Ciências Sociais e Jornalismo. O Conselho Superior de Censura (CSC) também surgiu a partir dessa lei, era nessa instituição o último local onde era possível recorrer acerca das decisões do Diretor da Censura Federal.<sup>50</sup> Porém, o CSC não é regulamentado pelo governo logo após a sua criação, sua regulamentação ocorre apenas em 1979. Em dezembro de 1968, o AI-5 foi promulgado trazendo mais truculência as ações do governo.<sup>51</sup>

### 2.3. A censura e o AI-5

O Ato Institucional nº 5<sup>52</sup>, mais conhecido como AI-5, foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 por Artur da Costa e Silva, o segundo presidente da ditadura civil-militar

---

47 PINTO, op. cit., p. 7.

48 LAMAS, op. cit., p. 142-143.

49 BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.** Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>>. Acesso em: 08 de set. de 2021.

50 ADORNE, Filho A.; OLIVEIRA, E. op. cit., p. 178.

51 GUEDES, W. A. Notas sobre a atuação do Conselho Superior de Censura (CSC) no ano 1981: entre a memória e a história. In: **Anpuh-Brasil – 30º Simpósio Nacional de História – Recife, 2019**, p. 1. Disponível em:

<<[https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778\\_ARQUIVO\\_NOTASSOBREAATUACAODO\\_CONSELHOSUPERIORDECENSURA\(CSC\)NOANO1981.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778_ARQUIVO_NOTASSOBREAATUACAODO_CONSELHOSUPERIORDECENSURA(CSC)NOANO1981.pdf)>> Acesso em: 15 de jul. de 2021.

52 BRASIL. **Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.** São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>>. Acesso em: 08 de set. de 2021.

do Brasil. Costa e Silva ficou no cargo de 1967 a 1969. Diferente dos outros Atos Inconstitucionais, o AI-5 não tinha uma data determinando o seu fim. De acordo com Lamas:

[...] garantias constitucionais foram suspensas; a censura, estendida a todos os meios de comunicação e conteúdos, inclusive à imprensa, até então poupada [...] o Congresso foi fechado por tempo indeterminado; o executivo passou a ter poderes para suspender o habeas corpus, declarar estado de sítio, suspender direitos políticos. Funcionários públicos, inclusive os censores, poderiam ser a qualquer momento, cassados, demitidos, transferidos, reformados ou aposentados antecipadamente. Prisioneiros políticos poderiam ficar sob um regime de incomunicabilidade por até dez dias.<sup>53</sup>

Na época, havia um clima muito grande de paranoia. Mesmo os funcionários públicos que trabalhavam para o próprio governo poderiam ser alvos de investigação e acusados de serem subversivos. Foi nesse momento que as campanhas ufanistas ganharam força querendo passar a imagem de “Brasil Grande”. A censura prévia também passou a valer para a imprensa, poupada até então. O caminho para controlar a população ficava cada vez mais fácil.<sup>54</sup> Já que estava “protegida pelo controle da imprensa, a Censura passou por uma fase marcada pela arbitrariedade crescente, o enfrentamento direto a qualquer expressão artística crítica, os vetos e cortes cada vez mais recorrentes e mutiladores. [...]”.<sup>55</sup>

O AI-5 deu o aval para proibir e picotar os filmes, deixando pouco espaço para os produtores recorrerem, tornando cada vez mais difícil a tarefa de fazer Cinema no país. Os riscos para os produtores aumentaram. Há o gasto das produções, o tempo aplicado nas filmagens e quando os filmes eram mandados para a Censura, poderiam ser “[...] condenados ao ostracismo pela idiossincrasia do chefe da Censura ou pela tese oportunista de algum oficial de informações, que considera a obra inoportuna para o público brasileiro [...]”.<sup>56</sup> Sabemos que fazer Cinema no Brasil nunca foi uma tarefa fácil e não é até hoje. Portanto, é correto afirmar que muitas pessoas que trabalhavam na área durante aquele período foram financeiramente prejudicados ou chegaram até a falir. Principalmente quando estamos olhando para produtoras independentes que não tinham o investimento do Estado para produzir seus filmes. Um caso famoso de um filme que caiu no ostracismo foi *Ritual dos sádicos* (1969) dirigido por José Mojica Marins. Ganhou um novo nome em 1980, passando a se chamar *O despertar da besta*, a película foi censurada e banida, liberada apenas em 1982.<sup>57</sup>

---

53 LAMAS, op. cit., p. 143.

54 PINTO, Leonor E. Souza. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura**, p. 5. Disponível em: «[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des\\_caminhos\\_da\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf)» Acesso em: 30 de jul. de 2021.

55 LAMAS, op. cit., p. 143-144.

56 SIMÕES, op. cit., p. 119

Ainda visando proteger o cinema nacional, o governo brasileiro resolveu criar a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME) por meio do Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.<sup>58</sup> Foi uma empresa de economia mista fundada em 1969 que procurou estruturar e intensificar a atividade cinematográfica do Brasil.<sup>59</sup> A empresa era um braço da INC e produzia filmes que procuravam “[...] um equilíbrio entre os filmes de apelo popular desde que não atingissem a vulgaridade interdita por um órgão do Estado e produções de prestígio, alimentadas quase sempre por estelar ou pela legitimação da literatura.”<sup>60</sup> Com o fechamento do INC em 1975, todas as suas funções passaram a ser responsabilidade da EMBRAFILME. Há a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) que passou a ser o responsável por fiscalizar a atividade cinematográfica do país. Suas atividades foram encerradas em 1990, mas durante os 21 anos de sua existência, ajudou a estimular a produção cinematográfica no Brasil.

É importante deixar claro que a EMBRAFILME produzia filmes com o investimento do governo, mas isso não quer dizer que a produção independente brasileira tinha chegado ao seu fim. Ao final da década de 1960 e no começo da década de 1970 apareceu um movimento cinematográfico em contraponto ao já estabelecido Cinema Novo. Apesar de ser oriundo do Cinema Novo, era considerado um movimento de caráter subversivo e amoral, tecendo críticas ao movimento que o originou. Era um cinema produzido no centro de São Paulo, a “Boca do Lixo”, perto da Estação da Luz. O Cinema Marginal surgiu com o filme *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla e abordou temas polêmicos como tráfico de drogas, homossexualidades, violência e sexo, por exemplo. E foi dentro da “Boca” que as comédias eróticas surgiram.<sup>61</sup> Temática que abordarei com mais profundidade no próximo capítulo.

Enquanto estimulava a produção por meio do INC e da EMBRAFILME, o Estado também investia na profissionalização e aprimoramento da carreira de censor. Além de terem regulamentado a carreira de censor federal, subordinou o SDCP à Polícia Federal e promoveu cursos de formação.<sup>62</sup>

---

57 SILVA, André Renato Oliveira. 2021. **Ritual dos Sádicos aos 50 anos**. Disponível em «<https://cineplot.com.br/ritual-dos-sadicos-aos-50-anos/>». Acesso em 24 de fev. de 2021.

58 BRASIL, **Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969**. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Disponível em: «<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-norma-pe.html>». Acesso em: 07 de set. de 2022.

59 AMANCIO, T. Sob a sombra do Estado: Embrasil, política e desejo de indústria In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (orgs). **Nova História do Cinema Brasileiro – Vol. 2**, p. 291. Editora: Sesc, São Paulo, 2018.

60 Ibid., p. 301.

61 MARTINS, op. cit., p. 36.

62 PINTO, op. cit., p. 4.

O governo mudou o nome do departamento de Censura em 1973, o antigo SCDP virou a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). A sigla DCDP ficou bastante popular entre o público brasileiro durante a década de 1970 e 1980 já que, quando um programa era exibido na televisão ou um filme no cinema, a sigla aparecia em tela.<sup>63</sup> Cabia ao DCDP censurar “[...] filmes nacionais, estrangeiros, cartazes de filmes bem como os trailers que seriam exibidos antes das películas. Além disso, fazia também a censura aos curtas-metragens, tipo de produção que foi inclusive incentivado pelo próprio regime militar.”<sup>64</sup>

Durante minhas pesquisas, ao ler os documentos da época e estudos sobre a Censura, percebi a existência de nomes recorrentes. Nomes de censores, como Solange Hernandez, também conhecida como Dona Solange ou “Solange Tesourinha”, ex-censora que ocupou o cargo de chefia do DCDP entre 1981 e 1984. Outro nome recorrente foi o de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, um ex-censor de carreira que também comandou o DCDP, sendo a penúltima pessoa a ocupar o cargo. Em 1996 e 1998, a historiadora Beatriz Kushnir teve a oportunidade de entrevistar o ex-diretor da DCDP e por meio dessas entrevistas, consegui achar elementos interessantes que contribuíram bastante para a minha pesquisa.<sup>65</sup>

Tido como um “censor liberal”, Fagundes é o autor do livro *Censura & Liberdade de Expressão* (1974), não foi o único censor a escrever livros sobre o assunto. Por exemplo, temos Carlos Rodrigues que escreveu *Censura Federal* (1971) e Wilson Queiroz Garcia. Os livros escritos por esses dois censores, de acordo com o próprio Fagundes, também serviam como um manual para os demais censores se guiarem.<sup>66</sup> Segundo Martins:

A partir da década de 1970, os censores ganharam um novo aliado. O livro intitulado *Censura Federal* fazia um apanhado das principais leis sobre censura no país. A seleção de leis foi compilada por Carlos Rodrigues e contou com prefácio do então presidente do Instituto Nacional do Cinema, Ricardo Cravo Albin, e ficou conhecida como “a bíblia dos censores”, já que o livro continha as principais leis sobre a censura e era de manuseio fácil e rápido para o trabalho do técnico de censura.<sup>67</sup>

Em relação aos cursos disponibilizados pelo governo, o pesquisador Inimá Simões e o ex-censor Coriolano mencionam um nome em comum: Waldemar de Souza. Na percepção de Coriolano, Waldemar era jornalista de extrema-direita, informante do Sistema Nacional de

---

63 MARTINS, op. cit., p. 32.

64 Ibid., p. 34.

65 FAGUNDES, C. L. C.: depoimento [1996, 1998]. Entrevistadora: Beatriz Kushnir. Transcrição: Yama Arruda. Brasília. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes In: **Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro**, n.7, 2013, p.311-334. Disponível em: «<http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/>» Acesso em: 18 de jul. de 2021.

66 Ibid., p. 322.

67 MARTINS, op. cit., p. 33.

Informações (SNI) que possuía bastante contatos no governo e que estava sendo na Polícia Federal se oferecendo para ministrar cursos para os censores já que, para ele, todos os diretores eram subversivos.<sup>68</sup> Segundo Simões, Waldemar prestava consultoria técnica aos censores de forma recorrente, pois era especialista em mensagens subversivas, acompanhando o tema desde os anos 1950. O jornalista encontrava mensagens subliminares até em filmes de *kung fu*. Para ele, a proposta desses filmes de pancadaria era passar mensagens infiltradas de revolta na mente dos universitários.<sup>69</sup> Martins afirma que “[...] a grande maioria [da censura] foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob esta tópica, circularam os mais variados assuntos, desde a defesa do catolicismo, até a assuntos polêmicos do período como entorpecentes, divórcio, referência ao homossexualismo, dentre outros.”<sup>70</sup>

Apesar da violência exercida pelo Estado ao tentar reprimir toda forma de manifestação contrária ao governo, houve resistência por parte daqueles que não concordavam com os caminhos que os militares usavam para “proteger” o Brasil. Uma dessas formas de resistência foi a luta armada. Porém, entre 1972 e 1974 ela foi praticamente aniquilada. Muitos guerrilheiros e figuras famosas de oposição foram torturados e mortos, como Carlos Lamarca, Rubens Paiva e Stuart Angel Jones.<sup>71</sup> Após a desestruturação da luta armada, a ameaça perde força. Contudo, os militares precisavam manter o controle da população e, caso não exista fatos que levem a nação a um embate com um perigo grave, os serviços de inteligência trabalham para criar tal ameaça, justificando assim a manutenção do aparato opressor do Estado.<sup>72</sup> Ou seja, afastar o socialismo do Brasil era um assunto referente à segurança nacional. Havia uma grande preocupação com a subversão nos meios de comunicação. A sociedade brasileira era vista como vulnerável e necessitava de proteção contra a suposta ameaça sofrida ao sistema vigente que se manifestaram por meio das guerrilhas, com críticas ao governo e com o chamado “terrorismo”, também se apresentavam em forma de erotismo e de pornografia.

Por esse motivo, não só Serviços de Inteligência uniram-se naquela suposta guerra, mas também havia grupos conservadores, políticos, juízes, dentre outros. Na visão deles, era um trabalho em conjunto para reprimir elementos que feriam os costumes e a moral, usados pelo comunismo internacional para impor seu regime político, focando principalmente nos jovens e nas crianças, considerados como inocentes e suscetíveis por esses grupos. Os “guardiões” da

---

68 FAGUNDES, op. cit., p. 319.

69 SIMÕES, op. cit., p. 147 e 157.

70 MARTINS, op. cit., p. 34.

71 LAMAS, op. cit., p. 144-145.

72 SIMÕES, op. cit., p. 111.

moral e dos bons costumes acreditavam estar sempre atentos aos menores indícios subversivos.<sup>73</sup> Diversos setores do país foram afetados em razão de denúncias sem fundamentos:

Uma verdadeira paranoia persecutória perpassou a sociedade: universidades, sindicatos, escolas de arte, grupos artísticos, festivais, seminários, editoras, salas de aula e os meios de comunicação de massa viram-se encurralados, qualquer atitude podendo ser considerada subversiva e denunciada<sup>74</sup>

Segundo Lamas, havia uma “[...] constante vigilância aos meios de comunicação, estimulada por denúncias de diferentes procedências [...]”<sup>75</sup>. Vários IPM’s (Inquérito Policial Militar) foram instaurados. Deu-se início a uma verdadeira caça às bruxas. Muitos eventos culturais, como peças de teatro, mostras de cinema e festivais de músicas foram suspensos, pois tinham sido acusados de serem subversivos.<sup>76</sup>

No âmbito civil havia aqueles que queriam contribuir com os militares e muitos o faziam por meio de cartas enviadas aos órgãos do governo, inclusive para a Censura. De acordo com Carlos Fico, foram poucas as cartas endereçadas ao DCDP. Entre 1968 e 1985 a instituição recebeu por volta de 200 cartas, tendo um maior número de cartas recebidas entre 1976 e 1980. Nas cartas, a preocupação com a juventude era grande, sempre colocando crianças e jovens como aqueles que mais podiam ser influenciados diante de degeneração da pornografia e de outros males advindos da ameaça socialista.<sup>77</sup> E quem eram as pessoas que escreviam essas cartas? Em primeiro lugar, os homens. Em seguida, havia as cartas advindas de diversos setores, como por exemplo as associações cívicas. As próprias interessadas nas mídias censuradas – emissoras de TV, editoras de livros e revistas, produtoras de filmes –, provavelmente com pedidos de revisão em relação aos pareceres de seus trabalhos. Depois eram as mulheres e por último, Fico cita as cartas enviadas por vereadores com pedidos de censura, bastante comuns a partir da metade de década de 1970.<sup>78</sup> Porém, na visão de Simões, nunca houve uma ameaça real ao Estado brasileiro, nos fazendo pensar que todo o sistema de repressão usado pelos militares, em nome da segurança nacional, foi totalmente desproporcional às ameaças subversivas apresentadas pela oposição.<sup>79</sup>

---

73 LAMAS, op. cit., p. 139-140.

74 Ibid. p. 144.

75 Idem

76 SIMÕES, op. cit., p. 84.

77 FICO, C. “Prezada censura”: cartas a ditadura militar. In: **Revista Topoi**. pp. 251-286, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 268-269. Disponível em: «<https://www.scielo.br/j/topoi/a/HK5PxM9dSBk9NKvt7P9kJq/?lang=pt>» Acesso em: 01 de jul. de 2021.

78 Ibid., p. 269.

79 SIMÕES, op. cit., p. 111.

O processo de abertura política começou ainda no governo de Ernesto Geisel, que foi o ditador-presidente do Brasil de 1974 a 1979, e tem continuidade no mandato de João Figueiredo (1979 a 1985). Já ao final da década de 1970, constata-se que há uma tendência ao abrandamento da censura. Filmes como *Se segura, malandro* (1978) do diretor Hugo Carvana, uma obra que tece críticas socioeconômicas e traz cenas de nudez é liberado para menores de 16 anos com apenas um corte.<sup>80</sup> As pornochanchadas já estão estabelecidas dentro do cinema nacional e começam a abordar temas mais ousados por meio de filmes como *A ilha dos prazeres proibidos* (1978), dirigido por Carlos Reichenbach que conta a história de exilados políticos. Ody Fraga e David Cardoso lançam *E agora, José? – A tortura do sexo* (1979), aqui temos cenas retratando torturas de um homem preso por engano e que é amigo de um subversivo. E já em 1980 foi lançado *Noite das Taras* (1980), um filme com três pequenas histórias dirigidas por David Cardoso, Ody Fraga e John Doo. Foi uma das películas que fazem parte da leva dos chamados “filmes de transição”, quando a pornochanchada começa a migrar para os filmes pornográficos.<sup>81</sup>

Contudo, não devemos achar que a censura havia acabado devido ao processo de abertura. De acordo com Souza Pinto, os processos censórios continuam sendo mantidos para as diversões públicas, sem deixar de fora as películas cinematográficas. A TV estava se popularizando no Brasil e a censura estava atenta. Portanto, eram mais comedidos na hora liberar o que seria visto nos cinemas, porém mais rígidos ao que passaria na TV dos brasileiros. E quando não era possível proibir, as obras eram totalmente mutiladas, tornando-as incompreensíveis, além de liberá-las apenas para programações fora do horário nobre, após às 22h00/23h00.<sup>82</sup>

Em 1978 o AI-5 não foi renovado e perdeu seus efeitos. No ano seguinte, o então Ministro da Justiça, Petrônio Portella, regulamentou e colocou o CSC para funcionar. Composto por representantes de órgãos governamentais, de associações e entidades civis, tinha o propósito de examinar as proibições feitas pela DCDP, sendo um último recurso para aqueles que tinham suas obras censuradas ou proibidas. Bastante procurado pelo meio artístico, liberou diversas obras proibidas logo após sua regulamentação. Também em 1979, José Vieira, considerado um censor liberal, assumiu o cargo de chefia do DCDP.<sup>83</sup>

Claro que nem todos do governo eram a favor da abertura política. Quando Petrônio Portella morreu, quem assumiu o seu posto no Ministério da Justiça foi Ibrahim Abi-Ackel e

---

80 LAMAS, op. cit., p. 154.

81 Ibid., p. 154-155.

82 PINTO, op. cit., p. 14.

83 LAMAS, op. cit., p. 155-156.

ele foi resistente aos novos caminhos que o DCDP estava seguindo. Por esse motivo, em 1981, ele retirou José Vieira Madeira da direção e colocou Solange Hernandez, causando um retrocesso no processo de distensão da Censura, pois tanto ela, quanto o Ministro da Justiça achavam que o diretor anterior era liberal demais.<sup>84</sup>

Há um caso famoso e controverso envolvendo a ex-diretora do DCDP. Quando o diretor Roberto Farias encaminhou *Pra Frente, Brasil* (1982) para ser examinado pela Censura, mesmo com três pareceres favoráveis para que a película fosse liberada para maiores de 18 anos, Solange Hernandez assinou um documento que proibiu o filme que tratava sobre a história de um preso político. Roberto Farias recorreu ao CSC, mas o seu filme não foi liberado. O governo, em resposta ao filme de Farias:

[...] Figueiredo assina um decreto em 24 de junho de 1982 mudando a formação do conselho e substituindo os representantes da sociedade civil por representantes dos órgãos ligados ao governo. Além disso, as sessões do conselho, até então abertas ao público, seriam secretas desse momento em diante, se a maioria dos membros assim decidissem [...]<sup>85</sup>

O decreto assinado pelo presidente Figueiredo mostrou que ainda era preciso ter cuidado ao tratar sobre temas políticos. Farias ainda foi a público denunciar o extravio dos pareceres favoráveis, acusando Hernandez, mas nenhum inquérito foi instaurado contra ela e *Pra frente, Brasil* ficou no limbo por mais uns meses, para depois ser liberado sem cortes, para maiores de 18 anos. Estou citando apenas um caso, mas não era algo incomum um parecer sumir, mostrando aqui mais um dos meios que o governo usava para censurar no Brasil. Pois, segundo Lamas, “[...] quando conveniente também, pareceres e outros documentos dos processos eram extraviados, gerando lacunas que não só demonstram os recursos extrajudiciais adotados como dificultam sua posterior compreensão[...]”<sup>86</sup>

A ditadura chega ao seu fim em 1985 quando José Sarney assumiu a presidência do Brasil, que agora é novamente um protótipo de democracia. Quem foi nomeado para a chefia do DCDP foi Coriolano Fagundes, como já dito anteriormente. Em suas palavras, ele tinha sido chamado para “extinguir a Censura”.<sup>87</sup> É preciso ressaltar que mesmo após o término da ditadura, a DCDP continuou em atividade até a promulgação da Constituição de 1988, quando ocorreu a sua extinção oficial e a Censura passou a ser parte do Ministério da Educação,

---

84 SIMÕES, op. cit., p. 229.

85 LAMAS, op. cit., p. 157.

86 Ibid., p. 137.

87 FAGUNDES, op. cit., p. 313.

chamada agora de Departamento de Classificação Indicativa, responsável pela classificação etária das obras.<sup>88</sup>

Assim como o Cinema Novo, as pornochanchadas também tiveram uma relação turbulenta com a censura imposta pelos militares, pois esses filmes possuíam bastante nudez, títulos com duplo sentido e cartazes com mulheres seminuas e em posições apelativas. A produção da Boca do Lixo foi de grande importância para o mercado cinematográfico brasileiro na década de 1970, chegando a criar seu próprio *star system* e trazendo subgêneros do cinema de exploração para o Brasil, como o *W.I.P. (Women in Prison)*<sup>89</sup>. Sendo assim, no próximo capítulo, abordarei a Boca do Lixo e as pornochanchadas.

---

88 MARTINS, op. cit., p. 33

89 Nomenclatura dada a filmes com a temática de mulheres aprisionadas.

### 3. A BOCA DO LIXO E AS PORNOCHANCHADAS

#### 3.1. As influências da pornochanchada

Quando se fala em pornochanchada, logo se comete o engano de achar que estamos tratando de filmes pornográficos, de filmes de “mulher pelada”, como eram conhecidos. Esse preconceito é uma das razões que ainda mantém a maioria do público afastado dessas produções. E quando a barreira do preconceito é derrubada, precisamos lidar com a dificuldade de acesso aos filmes, visto que não são encontrados nos diversos *streamings* existentes e os poucos títulos que foram lançados em dvd são difíceis de encontrar.

As pornochanchadas eram filmadas na Boca do Lixo, no centro de São Paulo. Localizada entre os bairros de Santa Cecília e Luz, era possível encontrar por lá os escritórios de produtores nacionais, de distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros. A Boca ficava próxima às estações de trens e de ônibus, o que ajudava no transporte dos filmes para outros lugares do país.<sup>90</sup> De acordo com Alfredo Sternheim, foi essa proximidade que levou as distribuidoras a ocupar o local, pois era economicamente viável. Sternheim afirma que era necessário apenas uma pessoa com um carrinho de mão para transportar as cópias dos filmes. Em razão disso, empresas como a Columbia, a Paramount, a Warner, a Fama Filmes, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes, a Fox, dentre outras companhias, estavam todas localizadas na Boca do Lixo.<sup>91</sup>

A imprensa, os setores de cinema “culto”, as ligas da decência e as elites (intelectual, financeira e política) da época, consideravam essas produções cinematográficas uma mancha na produção brasileira.<sup>92</sup> Os filmes eram resultados de produções precárias, pagas com investimento privado, recheados de erotismo que exploravam a nudez feminina e tidos como um produto mal realizado. Segundo Gomes e Lamas, “[...] a Boca produziu boa parte das pornochanchadas: abrigo de gêneros cinematográficos de notável precariedade técnica, cujo tema central era a sexualidade, destinado a um público masculino de baixo poder aquisitivo [...]”.<sup>93</sup>

---

90 ABREU, Nuno C. P. de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas – SP: Editora Unicamp. 2ª ed., 2015, p. 21.

91 STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 15.

92 ABREU, op. cit., p. 22.

93 GOMES, Mayara; LAMAS, Caio. Um Censor em Fábula: Análise a Partir da Série Televisiva Magnífica 70, do Arquivo Miroel Silveira e da Boca do Lixo. In: **Anais da Intercom 2015**. Rio de Janeiro, p. 3. Disponível em: <<[http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista\\_area\\_DT8-LE.htm](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT8-LE.htm)>>. Acesso em; 02 de fev. de 2020.

Porém, o erotismo visto nessas películas não foi uma invenção advinda do cinema brasileiro.<sup>94</sup> Seligman acredita que “o erotismo e a sexualidade sempre estiveram presentes na arte cinematográfica. Desde os primeiros filmes, o ato de enxergar-se refletido na tela provocou no homem um sentimento de contemplação e desejo”.<sup>95</sup> Mesmo não tendo registros de quando foi feito o primeiro filme pornográfico/erótico, visto que eram produzidos de forma clandestina, sabemos que a indústria do cinema erótico prosperou nos Estados Unidos e na Europa a partir do início do século XX.<sup>96</sup> Logo, percebemos que o erotismo está atrelado ao Cinema desde a sua criação.

A década de 1960 trouxe bastante transformações, principalmente para as mulheres. Nos anos 60, a pílula anticoncepcional foi inventada, dando início a uma revolução sexual e proporcionando uma maior liberdade sexual feminina.<sup>97</sup> Segundo a coordenadora do ambulatório de sexualidade feminina da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Carolina Ambrogini, a criação da pílula proporcionou “[...] à mulher poder escolher o momento da maternidade e, principalmente, desvinculou o ato sexual do efeito reprodutivo. Isso foi importante para a consolidação da mulher no mercado de trabalho e mudou toda a dinâmica familiar.”<sup>98</sup> Além da pílula, há outros acontecimentos importantes, como: o surgimento do movimento *hippie*, o festival *Woodstock* e o avanço do feminismo.<sup>99</sup> Todos esses eventos contribuíram para que os anos 1960 ficassem conhecidos como uma década de mudanças.

De acordo com o historiador Jairo Nascimento, o cinema é uma representação do que está acontecendo na sociedade. O mundo estava passando por um período de mudanças, principalmente quando o assunto era sexualidade. Por esse motivo, no início dos anos 1970, o sexo passa a ser um dos temas principais das produções cinematográficas no mundo. Ao final da década de 1960, chega aos cinemas o filme do diretor espanhol Luis Buñuel, *A bela da tarde* (1967), protagonizado por Catherine Deneuve. A atriz interpreta uma mulher casada que se prostitui. Ainda na mesma década, o italiano Federico Fellini lança *Satyricon* (1969). Na

---

94 ABREU, op. cit., p. 38.

95 SELIGMAN, Flávia. **O Brasil é feito de pornôs o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares.** Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 92. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001092131>>; Acesso em: 01 de dez. de 2021.

96 NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica.** Curitiba: CRV, 2018, p. 20.

97 HARTL, Judith. 1960: Primeira pílula anticoncepcional chega ao mercado. **DW**, 2020. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1960-primeira-pilula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>> Acesso em: 20 de nov. de 2021.

98 VEIGA, Edilson. Os 60 anos da pílula que revolucionou o mundo. **UOL**, 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2020/05/09/os-60-anos-da-pilula-que-revolucionou-o-mundo.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

99 HARTL, op. cit. 2020.

obra, o diretor nos mostra uma Roma Antiga regada a orgias. Também na Itália, há *Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974), filmes que trazem o sexo como elemento principal do enredo e compõem “a trilogia da vida” de Pier Paolo Pasolini. Há outros exemplos como *O último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci. Não podemos deixar de mencionar a França que em meados da década de 1970 estava produzindo uma média de 60 a 80 filmes eróticos por ano e os Estados Unidos que tinha uma indústria pornográfica já consolidada.<sup>100</sup>

Na visão de Flávia Seligman, como consequência da revolução sexual da década de 1960, o Brasil, assim como outros países, passou a explorar o erotismo e a sexualidade no cinema<sup>101</sup>. Ou seja, o sexo era uma temática recorrente no cinema mundial desta época, algo que não passou despercebido pelos produtores brasileiros que trouxeram o sexo para as telas dos cinemas no Brasil.

Uma das grandes influências da pornochanchada foi a comédia erótica italiana que chegou ao Brasil entre a segunda metade da década de 1960 e início dos anos 1970, sendo um sucesso entre o público brasileiro. Eram filmes divididos em episódios que traziam temas e clichês que se tornariam bastante comuns nos filmes feitos no Brasil, como: adultério, virgindade e o arquétipo do “supermacho”.<sup>102</sup> Os cartazes mostravam, em sua maioria, mulheres em primeiro plano, seminuas e em um ambiente cômico.<sup>103</sup> Nascimento afirma que essas obras eram feitas em cima das “[...] fantasias eróticas que circundavam o imaginário dos homens a partir de personagens típicos associados à atuação de atrizes belas e sensuais.”<sup>104</sup>

As pornochanchadas também beberam da chanchada brasileira, um gênero cinematográfico de caráter popular que teve seu auge entre 1930 e 1950. Essas obras traziam tramas policiais, de comédia ou amorosas, intercaladas com números musicais.<sup>105</sup> O adjetivo chanchada era usado pejorativamente para se referir a esses filmes, já que eles seriam caracterizados como filmes ruins de serem vistos.<sup>106</sup>

---

100 NASCIMENTO, op. cit. p. 63 – 64.

101 SELIGMAN, op. cit., p. 95.

102 NASCIMENTO, op. cit. p. 45.

103 Ibid., p. 33.

104 Ibid., p. 34..

105 DIAS, Rosângela de Oliveira. Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e cinema novo. In: **XIII Encontro de História ANPUH-Rio: Identidades**, Rio de Janeiro, 2008, p. 5. Disponível em: «[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125\\_ARQUIVO\\_TEXTOANPUH2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125_ARQUIVO_TEXTOANPUH2008.pdf)». Acesso em: 21 de nov. de 2021.

106 FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. In: **Revista Contracampo**, 23, 2011, p. 67-68. Disponível em: «<https://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/990>». Acesso em: 19 de nov. de 2021.

Nas chanchadas vemos a presença de mulheres com roupas curtas, cartazes que mostram as atrizes em situações sedutoras, piadas e títulos de filmes com duplo sentido, como por exemplo *Garota enxuta* (1959) e *Marido de mulher boa* (1960), características vistas também nas pornochanchadas.<sup>107</sup>

**Imagem 1** – Cartaz do filme *Garota enxuta* (1959)



Fonte: IMDB.<sup>108</sup>

**Imagem 2** – Cartaz do filme *Marido de mulher boa* (1960)



Fonte: IMDB.<sup>109</sup>

107 NASCIMENTO, op. cit., p. 50.

108 Cartaz do filme *Garota enxuta*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0200653/>>. Acesso em: 10 de out. de 2022.

109 Cartaz do filme *Marido de mulher boa*. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt0200839/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0200839/?ref_=tt_mv_close)>. Acesso em: 10 de out. de 2022.

Segundo Souza, “Os processos de cópia, paródia ou pastiche da produção estrangeira pelo cinema brasileiro são amplamente conhecidos desde que se iniciou a avaliação a sério das comédias fornecidas pelas chanchadas realizadas entre as décadas de 1930 e 1960.”<sup>110</sup> Logo, vemos que outro aspecto derivado das chanchadas são os filmes em formato de paródia, sejam no título ou no enredo, buscando referenciar títulos estrangeiros, em sua maioria dos Estados Unidos. Em relação aos títulos temos *Bacalhau* (1975) de Adriano Stuart, referenciando a obra de Steven Spielberg, *Tubarão* (1975) e *Nos embalos de Ipanema* (1978) de Antônio Calmon, fazendo alusão a *Nos embalos de sábado à noite* (1978). Como exemplo de uma paródia de enredo, há o filme do diretor Osvaldo de Oliveira, *Os Garotos Virgens de Ipanema* (1973) que parodiou a trama de *A primeira noite de um homem* (1967).<sup>111</sup>

Há uma divergência entre os pesquisadores acerca de quando esses filmes passaram a ser chamados de pornochanchadas. Nascimento fez uma pesquisa documental em jornais e revistas da época, chegando à conclusão de que o termo começa a ser utilizado a partir de 1974.<sup>112</sup> Já Cristina Kessler acredita que foi no ano de 1973, um ano antes, que a imprensa batizou as “chanchadas eróticas” com sua nomenclatura que ficaria mais conhecida.<sup>113</sup> Porém, mais importante do que determinarmos a data na qual o nome surgiu, é deixar claro que a sua escolha foi totalmente carregada de um sentido pejorativo. Ao juntar as comédias eróticas dos anos 1970 com as chanchadas produzidas nos anos 1940 e 1950 foi sugerido que são filmes mal produzidos, mal feitos e vulgares, visto que o prefixo “porno” foi acrescentado. Contudo, ele trazia apenas uma sugestão de que o filme continha pornografia.<sup>114</sup>

Infelizmente, o termo começou a ser designado para qualquer filme que possuísse cenas de nudez ou insinuação sexual, independente de seu gênero cinematográfico. Chegando a ser usado para contemplar quase toda película que tivesse qualquer cena de cunho sexual. Essa visão preconceituosa acerca do cinema nacional é encontrada até hoje entre aqueles não tem um conhecimento maior sobre as nossas produções e que acreditam que a indústria cinematográfica do país só tem a oferecer obras com grande apelo sexual.<sup>115</sup>

---

110 SOUZA, José Inácio de Melo. **Abrindo as pernas ao som de Mozart e Bartók: observações sobre o cinema popular e erótico**. 2016, p. 10. Disponível em: «[http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat\\_view/74-cinema-brasileiro](http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/74-cinema-brasileiro)». Acesso em: 20 de dez. de 2021.

111 LAMAS, C. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2013, p. 43. Disponível em «<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10022014-164740/pt-br.php>» Acesso em: 05 de ago. de 2021.

112 NASCIMENTO, op. cit. p. 86.

113 KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada no Brasil. In: **Sessões do Imaginário**. Vol. 14 n. 22, 2009. p. 15. Disponível em: «<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/6468>». Acesso em: 01 de jun. de 2022.

114 ABREU, op. cit., p. 143.

115 KESSLER, op. cit. p. 15.

Outro elemento importante que devemos apontar é que nem todos os filmes produzidos na Boca eram pornochanchadas. Na percepção de Abreu, as obras populares filmadas no local passaram a ser confundidas com as pornochanchadas e seus realizadores também ficaram conhecidos como “o pessoal da pornochanchada”, colocando todos em uma mesma categoria.<sup>116</sup> Arthur Autran acredita que “[...] o termo é empregado para indicar um espectro de filmes por demais amplo e muitas vezes é tomado como sinônimo da produção da Boca do Lixo [...]”.<sup>117</sup> Contudo, os filmes produzidos na Boca eram bastante diversificados, passando por diferentes gêneros cinematográficos, como: o terror, os policiais, as comédias, dentre outros gêneros.<sup>118</sup>

Ao final dos anos 1960, no Rio de Janeiro, a união da comédia e do erotismo deu origem a alguns filmes que são considerados os pioneiros da pornochanchada, responsáveis por criarem aspectos que seriam marcantes que foram repetidos em diversas obras, são eles: *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, *A cama ao alcance de todos* (1969), de Alberto Salvá e Daniel Filho, *A penúltima donzela* (1969), do diretor Fernando Amaral e *Como vai, vai bem?* (1969), do grupo Câmera.<sup>119</sup> Podemos dizer que os diretores Reginaldo Farias e Pedro Carlos Ravai são os nomes que mais fizeram sucesso na época e que trouxeram uma grande contribuição para os filmes feitos no Rio de Janeiro.<sup>120</sup>

As produções paulistas começaram a acrescentar uma pitada de erotismo em seus filmes no final dos anos 1960. Há dois filmes produzidos em São Paulo que merecem ser citados. O primeiro é *As libertinas* (1968), de Carlos Reinchenbach, Antônio Lima e João Callegaro, que de acordo com o próprio Reinchenbach foi “[...] o embrião do que viria a ser, na década de 70 a pornochanchada. [...]”.<sup>121</sup> Segundo Nascimento, *As libertinas* foi:

[...] um filme em três episódios, que abusava da palavra sexo, presente no título e no cartaz do filme. Do ponto de vista da publicidade, o título era chamativo e seu cartaz carregava a estratégia de marketing da Boca do Lixo: em um jogo de palavras, o termo sexo aparece sete vezes.<sup>122</sup>

---

116 ABREU, op. cit., p. 140.

117 AUTRAN, Arthur. A Boca: centro do cinema voltado para o público popular. **Portal do Cinema Brasileiro**. Disponível em: «[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02\\_02.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_02.php)». Acesso em: 18 de dez. de 2021.

118 ARAÚJO, Inácio. Rua do Triunfo, 134. **Portal do Cinema Brasileiro**. Disponível em: «[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02\\_03.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_03.php)». Acesso em: 18 de dez. de 2021.

119 NASCIMENTO, op. cit., p. 48.

120 Ibid., p. 52.

121 LYRA, Marcelo. **Carlos Reinchenbach: o cinema como razão de viver**. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.121.

122 NASCIMENTO, op. cit., p. 53.

O segundo filme feito em São Paulo que merece reconhecimento por sua importância e não pode ser deixado de lado é *Adultério à brasileira* (1969) de Pedro Carlos Rovai. Para Abreu, ele foi um dos fundadores da pornochanchada.<sup>123</sup> Nessa produção podemos ver a influência clara das comédias eróticas italianas. Além do título, a obra é dividida em três episódios. Portanto, podemos dizer que Rovai fez uma versão brasileira de *Adultério à italiana* (1966), do diretor Pasquale Festa Campanile.<sup>124</sup>

Inicialmente, o centro das produções das comédias eróticas encontra-se no Rio de Janeiro devido ao sucesso das comédias cariocas. Não demora muito tempo para que essas obras se tornassem sucessos de bilheteria.<sup>125</sup> O Rio de Janeiro possuía uma região chamada Beco da Fome, localizado no centro da cidade, próximo à Cinelândia, onde os produtores, diretores, atores, atrizes e técnicos se reuniam nos bares da área.<sup>126</sup> Os cariocas continuam fazendo seus filmes, mas a partir de 1972, São Paulo tomou a frente das produções das comédias eróticas, construindo um polo cinematográfico na Boca do Lixo.<sup>127</sup>

### 3.2. As pornochanchadas invadem as telas dos cinemas brasileiros

Em seu livro *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, o pesquisador Nuno Cesar Abreu faz um estudo aprofundado acerca da Boca. Abreu procura analisar elementos financeiros e sociais ligados à Boca do Lixo. Para o autor, há três fases importantes para a produção da Boca. Em um primeiro momento, entre 1970 e 1975, temos a consolidação das pornochanchadas e o embate contra o cinema internacional em relação à ocupação das salas de exibições. No segundo período (1976-1982) surge uma “nova geração” na Rua do Triunfo, as produções são mais cuidadosas e a EMBRAFILME começa a atuar de forma mais presente junto ao cinema brasileiro, o que trouxe consequências para as obras feitas dentro e fora da Boca. Na terceira e última fase (a partir de 1983), vemos a derrocada da Boca. A crise financeira pela qual o país estava passando e a entrada dos filmes de sexo explícito no mercado brasileiro causam efeitos danosos em suas produções.<sup>128</sup>

Como enfrentamento à invasão do cinema internacional no Brasil, a Boca adotou “[...] a prática de se apropriar da produção estrangeira e realizar seu produto calcada na realidade

123 ABREU, op. cit., p. 43.

124 NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. O erotismo no cinema: as comédias italianas. In: **Anpuh – Brasil, 27º Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013, p. 12. Disponível em: [«http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares#J»](http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares#J). Acesso em: 17 de nov. de 2021.

125 SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. In: **Revista Alceu**, vol.8, n.15, 2007, p. 188.. Disponível em: [«http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=17&infolid=277&sid=27»](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=17&infolid=277&sid=27). Acesso em: 05 de jan. de 2022.

126 NASCIMENTO, op. cit., p. 51.

127 Ibidem 52.

128 ABREU, op. cit., p. 41 e 42.

brasileira, efetuando uma verdadeira política de substituição de importações. [...]”.<sup>129</sup> Abreu cita como exemplo os filmes de cangaço, gênero que passou por uma “atualização” a partir dos anos 1970 quando os cangaceiros foram substituídos por Trinitys e Djangos, figuras vindas do faroeste *spaghetti* italianos.<sup>130</sup>

Lamas sugere que a partir do início dos anos 1970, a Boca passou a se consolidar como um centro comercial de produção cinematográfica.<sup>131</sup> Na percepção de Nascimento, houve uma série de fatores que permitiram a consolidação da pornochanchada no Brasil. O historiador cita a publicidade apelativa dos filmes (cartazes e títulos), o legado que as chanchadas e o cinema erótico italiano deixou para o cinema brasileiro e que ajudou a criar um apreço do público com a comédia, a quantidade de salas de cinema, a relação comercial entre produtor, exibidor e distribuidor, as leis de reserva de mercado criadas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e o aspecto erótico presente no cinema mundial dos anos 1970.<sup>132</sup>

De acordo com Abreu, o cinema da Boca do Lixo nunca teve a intenção de ser autoral (cinema de diretores). Na verdade, o polo industrial cinematográfico da Boca sempre buscou atender às demandas de público e de mercado.<sup>133</sup> Por essa razão, a indústria da Boca operava de forma que a produção, a distribuição e a exibição funcionassem de maneira interligada.<sup>134</sup>

Segundo Lamas, os filmes precisavam ser de baixo custo, rentáveis, continham o fator do erotismo para atender às demandas de mercado e do público e precisavam ser filmados em um curto período. Os produtores eram os responsáveis por buscar investidores, estabelecer o tempo de filmagem da obra, da pós-produção, negociar os salários da equipe de filmagem e dos atores.<sup>135</sup> Ou seja, o produtor era a peça central da indústria da Boca, responsável por fazer com que a produção continuasse rendendo frutos.

Houve diversos produtores bem-sucedidos da Boca, como Tony Vieira e David Cardoso. Dirigiram alguns filmes, mas começaram como atores e foram tidos como “heróis” pelo público devido à imagem de galãs e pelas próprias pessoas com quem trabalhavam na Boca, visto que eram exemplos de sucesso financeiro e pessoal.<sup>136</sup> Não podemos deixar de mencionar Antonio Pólo Galante, produtor que começou a trabalhar na Boca como varredor de estúdio. Em sua forma de fazer negócios, o exibidor era quem pagava a produção do filme. Após o encontro com um diretor alemão, escreveu *Presídio de mulheres violentadas* (1976),

---

129 Ibid., p.. 62.

130 Ibid., p. 63.

131 Lamas, op. cit. p. 55.

132 NASCIMENTO, op. cit., p. 60, 61 e 62.

133 ABREU, op. cit., p. 51.

134 Ibid., p. 52.

135 LAMAS, op. cit. p. 55.

136 ABREU, op. cit., p. 57.

dando início a um ciclo de produções baseados em filmes feitos nos Estados Unidos e na Europa, o *W.I.P. (Women in Prison)*, filmes com temática que envolve mulheres encarceradas<sup>137</sup>

Os produtores souberam tirar proveito das medidas implantadas pelo Estado ditatorial para estimular as produções nacionais. Logo, os filmes da Boca eram feitos para o mercado exibidor. A partir da criação do INC em 1966:

[...] são criados instrumentos de intervenção no mercado que viriam a se aperfeiçoar com o tempo, como a obrigatoriedade do registro de produtores, exibidores e distribuidores (permitindo dimensionar e controlar a atividade), a obrigatoriedade da cópiagem de filme estrangeiro em laboratório nacional (visando ao fortalecimento da infra-estrutura do cinema) e a competência para legislar sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. [...] <sup>138</sup>

Assim, segundo Simões, um dos fatores que contribuíram para que as pornochanchadas conquistado tanto sucesso foi quando o INC, visando ampliar a reserva de mercado para as produções brasileiras, estipulou que uma cota maior de filmes nacionais fossem exibidos nos cinemas do país.<sup>139</sup> A Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975 foi a responsável por ampliar o tempo de tela das obras nacionais nos cinemas brasileiros. Também foi a lei que extinguiu o INC, passando suas obrigações para a EMBRAFILME.<sup>140</sup>

Entre 1976-1982, vemos uma melhoria na qualidade artística e no nível de produção dos filmes da Boca. Nesta época, produtores antigos já estavam consolidados dentro do ramo cinematográfico, mas apareceram novos produtores e investidores, como também uma “nova geração” de diretores que possuíam o objetivo de se firmar dentro da Boca, além de conquistar sucesso artístico e financeiro. Também foi nesse período que houve um grande acúmulo de capital e as pequenas distribuidoras passaram a se enfraquecer. Além disso, desde 1975, a Boca do Lixo estava sendo afetada pela forte presença da EMBRAFILME.<sup>141</sup> Esse foi o ano no qual a empresa, criada em plena ditadura civil-militar, passou por uma reestruturação, começou também a distribuir filmes e acabou com o prêmio adicional de bilheteria, causando um grande impacto no modo de produção do centro paulistano.<sup>142</sup> Criado em 1966 pelo INC, esse prêmio era ofertado aos filmes que tinham um bom desempenho

137 SIMÕES, op. cit., p. 189.

138 ABREU, op. cit., p. 17.

139 SIMÕES, op. cit., p. 188.

140 BRASIL, **Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975**. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME – e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

141 ABREU, op. cit., p. 77.

142 Ibid. p. 191.

comercial.<sup>143</sup> Segundo Abreu, havia dois elementos que fomentavam o mercado cinematográfico da Boca, eram eles: a lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais e o prêmio adicional de bilheteria.<sup>144</sup> Ao extinguir essa gratificação, a Boca foi afetada economicamente já que esse dinheiro era uma parte certa que os investidores receberiam.<sup>145</sup>

Entre os produtores mais tradicionais estava Aníbal Massaini. Ele procurava oferecer filmes mais bem trabalhados, com um bom elenco, trilha sonora original, um bom roteiro e melhor acabamento técnico.<sup>146</sup> Porém, mesmo procurando entregar filmes mais bem produzidos e com melhorias técnicas, a mídia considerava os filmes do produtor como ruim, sem valor artístico e feitos apenas com o intuito de arrecadar o dinheiro da bilheteria.<sup>147</sup> Logo, notamos que mesmo quando havia um maior investimento na produção por partes dos investidores e produtores, resultando em uma obra de maior qualidade técnica, a imprensa e a crítica colocavam os filmes dentro uma mesma categoria, a das pornochanchadas ruins.

Dentro dessa linha mais refinada, temos também o diretor e produtor Cláudio Cunha que se afasta de seu parceiro de negócios, Carlos Duque. Enquanto Cunha queria agradar a crítica, Duque pretendia continuar fazendo filmes baratos, seguindo o modelo do produtor de sucesso Galante.<sup>148</sup> O *W.I.P.*, trazido por Galante para o Brasil, não foi um ciclo duradouro, porém rendeu bastantes filmes durante o final dos anos 1970 e início da década de 1980. Galante explorou o tema até o exaurir, produzindo cinco filmes desse tipo.<sup>149</sup> Ou seja, enquanto alguns produtores tinham o objetivo de melhorar a qualidade técnica das filmagens da Boca, ainda houve produtores que optaram por continuar a fazer filmes baratos e menos refinados. Infelizmente, essa produção que tinha a intenção de ser mais bem-acabada, de conquistar o público pertencente à classe média e ser melhor aceita pela crítica, foi esmagada por falta de capital para continuar suas produções e pela crescente inflação presente no país.<sup>150</sup>

Podemos dizer que o lema dos produtores era “gastar pouco e produzir muito”. Durante os anos 1970, a Boca do Lixo era uma fábrica de fazer filmes. Nesse período foram feitos entre sessenta a noventa filmes por ano no centro de São Paulo, criando até uma forma de “*star system*”<sup>151</sup>, algo mais precário, com as atrizes que atuaram nas pornochanchadas, como Helena Ramos – também conhecida como a musa da pornochanchada –, Vera Fisher, Nicole

---

143 Ibid. p. 193.

144 Ibid. p. 191.

145 Ibid. p. 192.

146 Ibid. p. 79.

147 Ibid. p. 80.

148 Ibid. p.89.

149 NASCIMENTO, op. cit., p. 57.

150 ABREU, op. cit., p. 193.

151 Traduzido como sistema de estrelas

Puzzi, dentre outras.<sup>152</sup> O “*star system*” foi uma criação da indústria cinematográfica dos EUA que utilizava a imagem dos artistas, principalmente das atrizes, ligando-as a glamour e erotismo, como uma forma de atrair o público para fazer propaganda de produtos e serviços.<sup>153</sup>

Se nos Estados Unidos, esse sistema de estrelas era voltado mais para as atrizes *hollywoodianas*, aqui no Brasil, na época das pornochanchadas, não foi diferente. Havia atores famosos da Boca, como David Cardoso e Tony Vieira, mas quem mais chamava a atenção do público eram as mulheres. Os filmes se apoiavam na beleza das atrizes, explorando sua sensualidade e focando em seus corpos durante as cenas eróticas em que participavam.<sup>154</sup> Em seu artigo *Sexo à brasileira*, o pesquisador Inimá Simões descreve uma cena do filme *Pensionato de mulheres* (1974), dirigido por Clery Cunha, que exemplifica bem como todas as atenções eram voltadas para as atrizes:

Um assalto! É noite na metrópole de quase oito milhões de habitantes e um homem em atitude suspeita toma impulso para invadir a casa. Inexplicavelmente a janela não está fechada, o que facilita sua movimentação. Logo ao pisar no assoalho ele tem um sobressalto: uma mulher, bem jovem ainda, dorme profundamente, vestindo apenas uma calcinha milimétrica. A partir dessa visão, a câmera muda por completo seu comportamento, e qual um adolescente excitado e aturdido por fantasias sexuais deixa tudo de lado para se preocupar exclusivamente com aquele corpo sobre a cama. Corre e percorre sua superfície, enquanto vai registrando, com rigor hierárquico e de maneira obsessiva, alguns detalhes anatômicos. A trama fica suspensa e o assalto – alguém se lembra dele ainda? – já é coisa remetida ao passado longínquo.<sup>155</sup>

Ao observarmos essa cena, notamos que é uma situação bastante inusitada, com o roteiro trabalhando para criar um malabarismo narrativo para que o filme nos mostre uma cena de sexo. E se olharmos para outras pornochanchadas, teremos circunstâncias parecidas sendo desenvolvidas apenas para nos entregar cenas com apelo sexual. Por exemplo, podemos pensar novamente nos filmes de mulheres aprisionadas produzidos por Galante. Nessas obras, os roteiristas fabricavam condições em cenas que se passavam dentro de prisões ou escolas para que as imagens das atrizes fossem exploradas. Voltando a Simões:

Poderia ser outro o ambiente: velório, laboratório científico, escritório comercial, reformatório feminino, casa de campo, garimpo, sala de aula ou praia, que a prioridade – sempre imutável – era o fornecimento de ângulos privilegiados do

---

152 DESBOIS, Laurent. Um cinema à margem: O “udigrúdi”. In: **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlântida a Cidade de Deus. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 249.

153 SELIGMAN, op. cit. p. 93.

154 ABREU, op. cit., p. 171.

155 SIMÕES, Inimá, op. cit. p. 185.

corpo feminino para o desfrute do espectador. O corpo da mulher nua (ou seminua) será sempre o pólo máximo de atração, o ponto básico na decupagem, ainda que possa implicar em inevitável prejuízo dramático.<sup>156</sup>

Essa exploração da beleza feminina acontecia porque grande parte do público que consumia esses filmes eram homens. A câmera e a narrativa tinham um olhar totalmente masculino e *voyeurista*. O cinegrafista procurava sempre percorrer o corpo das atrizes, como se o olhar da câmera, fosse o do próprio espectador. Procurando ângulos que mostrassem as curvas dessas mulheres, que por sua vez, se insinuavam, provocando quem estava assistindo, fortalecendo a ideia de que seus corpos eram um instrumento de excitação.<sup>157</sup> A obra do diretor Ody Fraga, *A dama da zona* (1979) exemplifica bem essa objetificação da mulher. Há uma cena em que o personagem Canarinho (Aloísio Ferreira Gomes) observa Esmeralda (Marlene Silva) e outras mulheres que estão no tomando banho. Quando ele as observa através de uma abertura no teto do banheiro, quem está assistindo ao filme vê o que ele está vendo.<sup>158</sup> De acordo com Nunes et al, “O voyeurismo no filme *A dama da zona* é uma expressão masculina de objetificação da mulher, a personagem e seu corpo estão na tela para serem olhados, admirados e fetichizados como o local onde reside o desejo do homem.”<sup>159</sup>

Infelizmente, permanece o estereótipo de que essas atrizes eram apenas rostinhos bonitos e de que delas, não era possível exigir mais nada além de sua beleza física, deixando suas atuações de lado.<sup>160</sup> Contudo, sabemos que isso não se comprova após uma análise mais aprofundada. Vera Fisher, conhecida atriz nacional, que fez grande sucesso na televisão e no cinema, começou fazendo filmes na Boca do Lixo. Outras atrizes conseguiram um certo reconhecimento, pousando para revistas masculinas como *Ele Ela* e após o final do ciclo das pornochanchadas, foram fazer teatro e televisão.<sup>161</sup> Como, por exemplo, Matilde Mastrangi, importante atriz do cinema erótico brasileiro, atuou em novelas para a Globo e para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão)<sup>162</sup>. Adele Fátima, musa de Carlos Mossy, depois de deixar a pornochanchada foi para a TV e na década de 1990, gravou alguns álbuns de samba.<sup>163</sup> Outra

---

156 Idem p. 185.

157 ABREU, op. cit., p. 172.

158 NUNES, Lucas Sant’Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em *A dama da zona*. In: BERTOLLI, Cláudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs.), **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 252.

159 Ibid. p. 251,

160 ABREU, op. cit., p. 171.

161 Ibid. p. 173.

162 NASCIMENTO, op. cit. p. 101-102.

163 Ibid. p. 104.

atriz bastante famosa dos filmes eróticos, Helena Ramos, também trabalhou na Globo e no SBT, atuando em telenovelas.<sup>164</sup>

Os filmes produzidos na Boca eram rejeitados pelas elites – cultural, econômica e social – já que eram considerados por elas como um produto que trazia um conteúdo pobre, vulgar e alienado, chegando a ser desqualificado como cinema. É possível que essa rejeição se desse em ambientes públicos, mas fica a questão se na vida privada essas elites tinham a mesma opinião. Portanto, era mais comum ver pessoas pertencentes às camadas mais populares ocupando as salas para ver as pornochanchadas.<sup>165</sup>

De acordo com Abreu<sup>166</sup>, o Cine Marabá era um importante cinema da época. Localizado no centro de São Paulo, grande parte das obras da Boca eram lançados lá. Para chamar a atenção de sua audiência, era feito propaganda e *marketing* em cima das atrizes, com cartazes enormes nas fachadas do cinema com elas insinuando erotismo. Cláudio Cunha foi um ator e diretor da Boca. Em seu depoimento para o documentário *A primeira vez do cinema brasileiro* (2012) ele exemplifica quem eram as pessoas que iam ao cinema em busca de seus filmes:

[...] o nosso público era o cara que tava construindo o metrô, que tava construindo a ponte Rio-Niterói. Era o cara que ia ver um filme brasileiro porque ele não sabia... não é que ele era analfabeto, mas ele não tinha a agilidade, às vezes, para ler o letreiro.<sup>167</sup>

Acredito que a citação de Cláudio Cunha, exemplifica bem quem era o público dos filmes produzidos no centro de São Paulo e Rio de Janeiro. Pessoas simples que não se identificavam com o “cinema intelectual” proposto pelo movimento do Cinema Novo de Gláuber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros diretores. Essa audiência predominantemente masculina procurava as salas de cinema para ver cenas de sexo e nudez que eram vendidas em seus cartazes e títulos, que por sua vez, na maioria das vezes, mais prometiam do que cumpriam.<sup>168</sup>

### 3.3. A decadência da pornochanchada

Na terceira e última fase da pornochanchada teremos uma transição. Os filmes que antes apenas insinuavam atos sexuais, passaram a realmente tê-los. Como já foi citado, a inserção

---

164 Ibid. p. 101.

165 ABREU, op. cit., p. 162.

166 Ibid. p. 89-90.

167 A PRIMEIRA VEZ DO CINEMA BRASILEIRO. Direção: Bruno Graziano. Brasil, Looke, 2012.

168 NUNES; FRIGERI, op. cit., p. 251.

do sexo explícito e a crise financeira presente no Brasil, ajudaram a causar o declínio das pornochanchadas até que elas chegassem ao seu fim. Porém, não foram os únicos fatores. Um fator não muito mencionado foi a televisão, que mesmo em tempos de crise, tomava cada vez mais espaço dentro da casa dos brasileiros. O videocassete (VHS) também era uma preocupação.<sup>169</sup> Contudo, a TV e o VHS não eram concorrências específicas da pornochanchada, mas de todo o cinema mundial.<sup>170</sup> O enfraquecimento também pode ser atribuído ao final do já mencionado prêmio adicional de bilheteria, ao esgotamento do modelo de produção estabelecido pela Boca, ao aumento do preço dos ingressos, à pressão da *Motion Pictures* contra as medidas protecionistas do cinema brasileiro, à crise econômica mundial, dentre outros fatores.<sup>171</sup> Assim, vemos que não foram apenas elementos internos que contribuíram para a derrocada das pornochanchadas, mas também houve causas externas.

Entendo que não é possível deixar de apontar aqui o abrandamento da censura, condição importante para a entrada de filmes de sexo explícito no país. Em 1980, o nu frontal foi liberado em revistas e em filmes. Revistas eróticas, como *Ele Ela*, eram vendidas dentro de plásticos fechados, mas podiam exibir o nu total.<sup>172</sup> Em relação ao cinema, temos a liberação dos filmes *Pretty baby* (1978) de Louis Mallie, *O império da paixão* (1978) de Nagisa Oshima, *Casanova* (1976) de Federico Fellini e *O último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci.<sup>173</sup> De acordo com Sterheim, a obra que trouxe as telas do Brasil o sexo *hardcore* foi *O império dos sentidos* (1976) de Oshima. No começo dos anos 1980, o filme japonês foi o responsável pela mudança que aconteceria nos filmes da Boca do Lixo. Apesar de ser uma obra premiada e elogiada pela crítica no exterior, o que estava levando o público aos cinemas não era o interesse artístico, mas sim suas cenas explícitas.<sup>174</sup> Provando que apenas o sexo insinuado não era mais o bastante para os brasileiros. Vale ressaltar que a censura temia liberá-lo por medo de que abrisse as portas para os filmes de sexo explícito, o que aconteceu.<sup>175</sup>

Na visão de Nascimento, a transição dos filmes eróticos para os filmes pornográficos foi bastante rápida e motivada pela abertura política e pela exibição do filme de Oshima.<sup>176</sup> Claro que a Boca tentou dar a voltar por cima e usou como estratégia sessões duplas e triplas

---

169 NASCIMENTO, op. cit., p. 108.

170 Idem

171 ABREU, op. cit., p. 122.

172 NASCIMENTO, op. cit., p. 111.

173 SIMÕES, op. cit. p. 224-225.

174 STERNHEIM, op. cit. p. 37.

175 SIMÕES, op. cit. p. 231-232.

176 NASCIMENTO, op. cit. p. 115.

cobrando apenas o valor de ingresso para uma sessão, porém sem sucesso.<sup>177</sup> Em razão disso, a Boca começou a ficar mais ousada, aproveitando que a censura estava mais permissiva, como tentativa de manter seu público. Foi nesse momento que surgiram os chamados filmes de transição. São obras cheias de linguagem pesada, insinuação sexual e recheados de cenas de nudez.<sup>178</sup> Nascimento chama esses filmes de “pre-pornôs”, pois transitam entre ambos os gêneros, o erótico e o pornográfico.<sup>179</sup>

Em 1981 foi lançado *Coisas Eróticas*, dirigido por Raffaele Rossi. Um dos primeiros filmes pornográficos do Brasil, atingindo um grande público e mostrando que a pornografia poderia ser um negócio lucrativo.<sup>180</sup> O filme composto por três episódios, foi lançado no Cine Windsor em São Paulo por meio de mandado judicial.<sup>181</sup> Entre 1982 e 1983, alguns cineastas tentaram lançar filmes eróticos, mas sem êxito de bilheteria. Todavia, a preferência do mercado passou a ser os filmes explícitos.<sup>182</sup> Como sempre, o propósito era ganhar dinheiro, e essas obras estavam dominando o mercado cinematográfico no país. Em 1984, dos 105 filmes nacionais produzidos, 69 eram películas pornográficas.<sup>183</sup>

Os títulos dessas obras eram bem explícitos, por exemplo: *24 horas de sexo ardente* (1985); *Ou dá...ou desce* (1984); *Viciado em C...* (1984) e *A B... profunda* (1984), dentre outros nomes bastante apelativos que abusavam de reticências para instigar o imaginário do público.<sup>184</sup> Assim como nas pornochanchadas, o cinema de sexo *hardcore* brasileiro, encontrou na paródia um terreno a ser explorado. Havia filmes na praia, de cangaço, *westners* caboclos e de aventura. Porém, o sexo era superposto aos temas.<sup>185</sup>

Houve diversos cineastas que continuaram na Boca dirigindo filmes pornográficos, em sua maioria usando pseudônimos.<sup>186</sup> Um dos poucos que usou seu nome verdadeiro foi Alfredo Sternheim.<sup>187</sup> Entre alguns diretores famosos que entraram nesse ramo, temos: David Cardoso, Cláudio Cunha, Jean Garrett e Ody Fraga.<sup>188</sup> Há também o célebre diretor do cinema de horror brasileiro, o premiado José Mojica Marins, que dirigiu algumas películas pornográficas em razão de que, na época, estava com dificuldades financeiras.<sup>189</sup>

---

177 Ibid. p. 110.

178 ABREU, op. cit., p. 125-126.

179 NASCIMENTO, op. cit. p. 116.

180 SIMÕES, op. cit. p. 235.

181 NASCIMENTO, op. cit. p. 124.

182 STERNHEIM, op. cit. p. 38.

183 DESBOIS, op. cit., p. 250.

184 ABREU, op. cit., p. 132.

185 Ibid

186 STERNHEIM, op. cit. p. 39.

187 ABREU, op. cit., p. 128.

188 NASCIMENTO, op. cit. p. 127-129

189 Ibid. p. 126.

Atrizes como Zaíra Bueno, Zilda Mayo e Claudete Joubert tentaram continuar no cinema da Boca, sem necessariamente fazer cenas de sexo *hardcore*. Suas cenas eram simuladas, com nudez frontal. Mas na hora do explícito, era chamado uma dublê de corpo para atuar. Usar nomes famosos da pornochanchada era também uma forma de *marketing*.<sup>190</sup> Atores e atrizes que não quiseram entrar no ramo da pornografia foram obrigados a procurar outras formas de trabalho. Como exemplo, temos Matilde Mastrangi e Patrícia Scalvi que migraram para o teatro, começando suas carreiras teatrais atuando em peças com um tom cômico erótico.<sup>191</sup> David Cardoso e Carlo Mossy, na condição de atores, não fizeram obras pornográficas. Cardoso, como já foi dito, dirigiu e Mossy produziu. Mas, o ator Oásis Minniti trilhou esse caminho e participou de várias dessas películas.<sup>192</sup>

Contudo, se no Brasil a pornochanchada era a rainha soberana e não possuía concorrência, no âmbito da pornografia os filmes concorriam com as obras estrangeiras, principalmente as que vinham dos EUA. Como meio de tentar combater nessa disputa, os pornô brasileiros exploravam os filmes de sexo bizarros, como os de zoofilia, encontrando público até no país do Tio Sam, onde o subgênero era proibido em diversos estados.<sup>193</sup> Sternheim acreditava que a língua portuguesa era uma vantagem para as obras nacionais,<sup>194</sup>. Tem em vista que o público desses filmes havia sido aqueles que migraram da pornochanchada, esse pensamento fazia sentido. Infelizmente, não foi o suficiente para sustentar a produção de filmes pornográficos do país já que era mais barato e lucrativo trazer cinco fitas dos EUA do que produzir um único filme na Boca. Como resultado desse processo, as películas estrangeiras acabaram tomando o lugar do pornô nacional.<sup>195</sup>

Ao final da década de 1980, a produção dos filmes da Boca vai chegando ao fim. Os que ainda trabalhavam lá, foram para o teatro, para a televisão, publicidade ou outras profissões. A pornochanchada já não mais existia.<sup>196</sup> Dessa maneira, os últimos filmes feitos na Boca do Lixo foram os de sexo explícito.<sup>197</sup>

Enquanto a Boca finalizava suas produções pornô, emissoras como o SBT, Record e as extintas Manchete e Bandeirantes, exibiam pornochanchadas em sua programação noturna. Foi uma prática que se iniciou quando as obras pornográficas começaram a ser produzidas no

---

190 Ibid. p. 131.

191 Ibid. p. 106.

192 Idem

193 ABREU, op. cit., p. 132.

194 STERNHEIM, op. cit. p. 39.

195 ABREU, op. cit., p. 133.

196 NASCIMENTO, op. cit. p. 137.

197 ABREU, op. cit., p. 137.

centro de São Paulo, no começo dos anos 1980, e se manteve durante toda a década até o início da década de 1990.<sup>198</sup>

De grande importância para o cinema do país, hoje em dia “[...] a pornochanchada tem merecida sessão de gala, diariamente, no Canal Brasil [...]”.<sup>199</sup> Os filmes passam de madrugada, visibilizando essas obras que ainda são deixadas de lado devido ao preconceito. Cada vez mais, os pesquisadores, dentro e fora da academia, vem analisando as pornochanchadas, procurando mostrar que é necessário investigarmos cada vez mais sobre a devida importância daquelas produções dos anos 1970 e décadas seguintes.<sup>200</sup>

Outra maneira de revisitar essas pornochanchadas e explorar o universo da Boca do Lixo é por meio de produções que fazem uma releitura da época, como a série *Magnífica 70*, que será estudada e analisada no próximo capítulo.

---

198 NASCIMENTO, op. cit. p. 137-138.

199 SÁ, Xico. “Como Era Gostoso” revive a pornochanchada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 de março de 2005. Disponível em: «<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200527.htm>». Acesso em: 07 de set. de 2022.

200 ABREU, op., cit., p. 78.

## 4. *MAGNÍFICA 70*, AS PORNOCHANCHADAS DA BOCA DO LIXO E A CENSURA

### 4.1. A série *Magnífica 70*

Exibido pela HBO Latin America, *Magnífica 70* é um seriado co-produzido pela HBO latino-americana e a Conspiração Filmes<sup>201</sup>. Os criadores do seriado são: Cláudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis. A direção dos episódios é dividida entre Cláudio Torres e Carolina Jabor. Já Toni Mesquita é o responsável por escrever o roteiro. Alfredo Sternheim trabalhou como consultor na produção. O famoso cineasta da Boca do Lixo possui uma filmografia extensa e dirigiu diversos filmes como *Anjo Loiro* (1973), *Lucíola, o Anjo Pecador* (1975), *Herança dos devassos* (1979), *Corpo Devasso* (1980), dentre outras obras.

Sua música de abertura é *Sangue Latino*, cantada pelo grupo *Secos & Molhados*. Produzido entre 2015 e 2018, o seriado começou a ser exibido em 2015 e terminou sua exibição em 2018 e contou com três temporadas. Desenvolvida ao longo de 33 episódios de aproximadamente 60 minutos de duração, *Magnífica 70* está ambientada na década de 1970 e retrata a produção cinematográfica da Boca do Lixo e como os órgãos censórios lidavam com os filmes lá produzidos.

Sabemos que no período da ditadura, a sede da Divisão de Censura de Diversões Públicas ficava em Brasília, mas os criadores do seriado tomaram a licença poética de colocar um escritório de Censura em São Paulo, onde se passa o seriado. *Magnífica 70* foi gravado no Rio de Janeiro, onde os principais cenários foram construídos, como a Magnífica Cinematográfica e o Bar Imperador.

O elenco conta com Marcos Winter (Vicente dos Reis), Simone Spoladore (Dora Dumar/Vera), Adriano Garib (Manolo Mattos), Maria Luísa Mendonça (Isabel Souto dos Reis), Juliana Galdino (Dr<sup>a</sup> Sueli), Paulo César Pereio (General Souto), Joanna Fomm (Lúcia Souto) e Ângela Souto (Bella Camero). Alguns desses atores saem nas temporadas seguintes, e outros novos entram, passando a compor o elenco do seriado.

Antes de entrarmos no enredo de *Magnífica 70*, acho importante fazer três comentários. O primeiro é que não pretendo entrar em detalhes muito específicos da história de nenhuma das temporadas. Portanto, vou apontar alguns acontecimentos durante a série que são importantes para o entendimento da minha pesquisa, tentando evitar ao máximo os *spoilers*.

---

201 A Conspiração Filmes é uma produtora independente de filmes que surgiu no Rio de Janeiro em 1991. Criada por Cláudio Torres, José Henrique Fonseca, Arthur Fontes e Lula Buarque de Hollanda.

Em segundo lugar, o seriado aborda diversos temas interessantes como a Boca do Lixo, as pornochanchadas, a Censura, sexualidade, corrupção, feminismo, luta armada, dentre outros temas. Todos são temáticas importantes, mas, para não fugir do assunto, darei ênfase na relação entre a Censura e pornochanchadas feitas na Boca, tema escolhido para a minha pesquisa.

E por último, acredito que a intenção do seriado não é nos mostrar os fatos tal qual como ocorreram na Boca durante os anos 1970 e sim nos apresentar uma encenação da época, trazendo características e representações das pornochanchadas, da Boca do Lixo e da relação de ambas com a Censura.

Portanto, ao assistir a série consegui observar que por intermédio de diferentes elementos presentes no seriado, como a caracterização dos atores, cenários, atuações, diálogos, dentre outros, é possível observar que, “[...] a série se esforça para colocar em cena o que sabemos sobre o funcionamento da censura na vigência da Ditadura Militar. [...]”<sup>202</sup> Sem deixar de nos mostrar as principais características do sistema de produção cinematográfica da Boca do Lixo.<sup>203</sup>

Temos, por exemplo, o Bar Imperador, que é uma representação dos bares da Boca nos quais os produtores, diretores e artistas costumavam se encontrar, como o famoso Bar Soberano, situado na Rua do Triunfo. O nome da rua onde a produtora Magnífica Cinematográfica fica é rua da Luz, em homenagem ao bairro da Luz, no centro de São Paulo, o nome do cinema onde os filmes são exibidos se chama Cine Triunfo.

#### 4.2. As representações da censura no seriado *Magnífica 70*

A história do seriado começa em 1973, o general Médici está no poder e o AI-5 ainda estava em vigência. Vicente e Isabel estão presos em um casamento enfadonho. Pressionado por seu sogro, um militar, Vicente trabalha como censor no Departamento de Censura Federal de São Paulo, apesar de ser um contador por formação. Logo, ele não possuía preparo para exercer aquele ofício.<sup>204</sup> Aqui já temos um ponto interessante em relação à formação de Vicente. Sabemos que a partir de 1968, com a Lei nº 5.536<sup>205</sup>, para se tornar um Técnico de Censura, era preciso um diploma em Jornalismo, Pedagogia, Direito, Filosofia, Psicologia ou

---

202 JORGE, Marina Soler. *Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo*. In: ABREU, Nuno Cesar; FREIRE, Marcius; SUPPI, Alfredo. (orgs.) **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul**. São Paulo, Alameda, 2018, p. 359.

203 Ibid., p. 364.

204 LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70”. Claudio Bertolli Filho e Muriel Emídio Pessoa do Amaral (orgs.). In: **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 302.

Ciências Sociais e ser aprovado no Curso de Formação de Técnico de Censura, ministrado pela Academia Nacional de Polícia.<sup>206</sup>

Ou seja, a partir de 1968, os militares começaram a se preocupar com a formação daqueles que trabalhavam como censores, criando o cargo de Técnico de Censor, investindo em sua formação e qualificação, por meio de cursos dados por especialistas nas áreas de Cinema. Todavia, mesmo com todo esse investimento do Estado, ainda é possível encontrar pareceres com erros de gramática e bastante subjetivos, o que dificultava a vida dos diretores e produtores, pois ficava difícil determinar o que poderiam ou não colocar nos seus filmes.

Mesmo com os cursos, os censores não tinham muita experiência com o Cinema. Inimá Simões acreditava que os cursos rápidos sobre cinema que foram ministrados para os censores, não foram de grande auxílio, já que eles preferiam seguir os ensinamentos da Academia Nacional de Polícia, que, por sua vez, impregnava os censores com seus ensinamentos sobre a segurança nacional.<sup>207</sup> O autor afirma que os critérios utilizados pelos censores para elaborar os pareceres eram, “[...] muito subjetivos, dando margem a interpretações pessoais de toda ordem.[...]”<sup>208</sup>, chegando a chamar os censores de “[...] ignorantes e obtusos [...]”<sup>209</sup>.

Em *Magnífica 70*, Vicente é o personagem que vai unir o universo da Boca com o da Censura. Responsável por avaliar um filme chamado *A devassa da estudante*, produzido pela Magnífica Cinematográfica, ele decide vetá-lo. Manolo, o produtor do filme e Dora, a atriz principal, vão ao Departamento de Censura para tentar negociar a liberação do filme. Ao ver Dora, que lembra a sua cunhada Ângela, já falecida e por quem Vicente nutria uma paixão, ele acaba se apaixonando pela atriz. Na cena de Manolo e Dora no escritório da Censura, podemos fazer dois apontamentos. O primeiro é em relação a negociação para liberação da película feita pela Magnífica Cinematográfica. De acordo com Fagundes, a Constituição assegurava o direito de recorrer a decisão da Censura a qualquer cidadão.<sup>210</sup> Caso o artista achasse que a decisão anterior tivesse sido rigorosa demais, era possível entrar com um

---

205 BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.** Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>>. Acesso em: 01 de set. de 2021.

206 FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão.** São Paulo: Edital, 1974, p. 75.

207 SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo, Editora Senac, 1999, p. 89.

208 Ibid., p. 77.

209 Idem

210 FAGUNDES, op. cit., p. 241.

pedido de reconsideração. Assim, o filme seria avaliado por uma nova turma de técnicos de censura.<sup>211</sup>

O outro ponto é que por ser um censor, Vicente saberia exatamente o que Manolo deveria fazer para que seu filme fosse liberado. Como nos explica Fagundes, o mal era tolerável desde que fosse um conflito natural ou um elemento dramático presente na narrativa, nunca podendo ser justificado como atraente ou como algo a se desejar.<sup>212</sup> Ou seja, Vicente sabia que a personagem deveria se redimir ao final do filme, pois “[...]se fossem cometidos, os atos negativos teriam de ser neutralizados pelo castigo e pela retribuição, ou pela reforma e regeneração do pecador. [...]”<sup>213</sup>.

Eles vão a um cemitério onde a cena é gravada. Vicente acha que apenas indicar o que seria preciso fazer na cena era o necessário, mas Manolo o deixa responsável por dirigir a cena.

**Imagem 3** – Gravação da cena final de *A devassa da estudante*.



**Fonte:** *Magnífica 70*. HBO, 2015.<sup>214</sup>

Ao olharmos a cena do arrependimento de *A devassa da estudante*, vemos que a estudante está em frente a uma estátua de anjo. Sabemos que a arte cinematográfica trabalha com representações e simbolismos presentes nos diálogos, nos figurinos, nos cenários, etc. Nessa cena, Vicente coloca sua atriz na frente da estátua para dar um ar angelical a ela, dando mais força ao monólogo final de arrependimento da estudante. Como Vicente não quer que o filme seja censurado e não possui o intuito de passar nenhuma mensagem subliminar, a cena é filmada com a real intenção de passar uma mensagem de arrependimento. O ex-censor Fagundes, em seu livro *Censura & liberdade de expressão*, fez um alerta sobre essas questões

211 Ibid. p. 242.

212 Ibid. p. 144.

213 SIMÕES, op. cit., p. 32.

214 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

simbólicas, afirmando que era necessário que o censor sempre estivesse atento a esses elementos técnicos do filme já que poderiam conter símbolos ou discursos escondidos.<sup>215</sup>

Durante minhas pesquisas, deparei-me com um acontecimento que envolveu o cineasta brasileiro José Mojica Marins que exemplifica bem o que o seriado quis passar com essa cena. Mojica, cineasta do gênero de horror, teve diversos problemas com a Censura durante a sua carreira. Conhecido por interpretar o personagem Zé do Caixão em seus filmes, teve sua obra *Esta noite encarnarei o teu cadáver* (1966) picotada quando a submeteu à Censura. Como o cineasta era de origem humilde, ele não tinha dinheiro para contratar um advogado e tentar entrar em um acordo com o governo. Mojica conseguiu que um amigo produtor fosse a Brasília para negociar a liberação do filme. Segundo Simões, os censores Coriolano Loyola Fagundes e Augusto da Costa sugeriram que fossem alteradas as falas de Zé do Caixão ao final do filme. Na primeira versão do filme, ele morria afirmando que não acreditava em Deus. Depois de ter passado pela censura, foi imposto que o texto fosse mudado para “Deus, Deus...Sim...Deus é a verdade. Eu creio em tua força. Salvai-me! A cruz, a cruz, padre...”<sup>216</sup> E foi assim que Zé do Caixão, o ateu que na abertura do filme *À meia-noite levarei sua alma* (1964)<sup>217</sup> comia carne em plena Semana Santa em frente a uma procissão foi transformado em um católico que clama a Deus na hora de sua morte.

Quando Vicente se torna o responsável por dirigir a cena final, ele afirma ser um censor e não um diretor de cinema. Manolo, um ex-caminhoneiro que se torna produtor após ter se indisposto com um traficante no Paraguai e fugido, responde que qualquer um pode ser um diretor. O seriado mostra a origem humilde daqueles que trabalhavam na Boca do Lixo: atores/atrizes, diretores, produtores, escritores, técnicos. Trabalhavam com Cinema, mas, em sua maioria, possuíam empregos formais.<sup>218</sup> Esse é um fato interessante trazido pelo seriado, pois na Boca realmente se aprendia a fazer Cinema na prática. Lamas enxerga o antigo bar Soberano como uma agência informal de empregos, lá era o local onde aspirantes a atrizes e técnicos de cinema ou de emissoras de TV apareciam procurando emprego.<sup>219</sup>

Depois que grava a cena para o filme de Manolo, Vicente passa a viver uma vida dupla. Ao mesmo tempo é um censor e um diretor de filmes da Boca. Ao acompanhar o personagem

215 FAGUNDES, op. cit., p. 143.

216 SIMÕES, op. cit., p. 86-87.

217 *À meia-noite levarei sua alma* (1964) é a obra anterior do mestre do horror brasileiro. Filme no qual ele apresentou ao público o personagem Zé do Caixão.

218 LUVIZOTTO, op. cit., p. 302.

219 LAMAS, C. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2013, p. 56. Disponível em «<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10022014-164740/pt-br.php>» Acesso em: 05 de ago. de 2021

em seu trabalho no Departamento de Censura, passamos a ter uma noção de como era o processo censório dos filmes. O autor Inimá Simões nos esclarece como acontecia o exercício da censura:

A censura era realizada por grupo de três censores. Eles assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprio, apertavam uma campainha e o projetor colocava um pedaço de papel no rolo do filme, marcando o ponto exato. Caso o número de cortes fosse bastante elevado e o filme perdesse seu sentido original, a interdição era recomendada com maior ênfase. Mas ressalva-se que ao produtor ou diretor restava a possibilidade de recorrer da decisão ou propor um meio-termo que fosse aceito pelos ‘tesourinhas’ da nova capital <sup>220</sup>

Como já foi dito, para exercer a Censura durante a ditadura, a DCDP se baseou no Decreto 20.493/46. Contudo, ao longo do regime novas leis e decretos foram surgindo e agregando regulamentos ao escopo do órgão censório. Foram eles: a Lei 5.536/68, o Decreto-lei nº 1.077/70<sup>221</sup>, Decreto nº 69.845/71<sup>222</sup> e Lei de Segurança Nacional DL 898/69<sup>223</sup>. Acredito que seja necessário citar a contraditória Constituição Federal de 1967, que ao mesmo tempo que afirmava em seu art. 171 que “as ciências, as letras e as artes são livres”, em seu art. 8º, alínea “d”, encarregava à União com o poder de censurar.<sup>224</sup> O governo possuía o intuito de estabelecer os critérios censórios, por isso havia assuntos que deveriam ser examinados com mais cuidado pelos censores, temas como: religião, sexo, política, tóxicos, violência, além de outros englobados sob a designação “geral”.<sup>225</sup>

O filme *Anjo loiro* (1973) ficou interditado de novembro de 1973 a abril de 1974, pois continha cenas de nudez masculina total, algo raro nas pornochanchadas, visto que a objetificação era feita apenas com o corpo feminino. O que mais incomodou aos censores foi a nudez do ator principal, Nuno Leal Maia, não a de Vera Fisher. Já *Os garotos virgens de*

---

220 SIMÕES, op. cit., p. 76.

221 BRASIL. **Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 01 de set. de 2021.

222 BRASIL. **Decreto nº 69.845, de 27 de dezembro de 1971**. Regulamenta a Lei nº 5.726 de 29 de outubro de 1971. Brasília, DF. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-69845-27-dezembro-1971-418448-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 01 de set. de 2021.

223 BRASIL. **Decreto-Lei nº 898, de 29 de Setembro de 1969**. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Brasília, 1969. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 08 de jul. de 2022.

224 BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1967**. Brasília, DF. Disponível em: <<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm)>> Acesso em: 15 de ago. de 2021.

225 BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar. Rio de Janeiro, Editora Autografia, 2019, p. 80.

*Ipanema* (1973) teve problemas com a censura por sugerir a homossexualidade dos dois garotos do filme.<sup>226</sup> Segundo Creuza Berg, os censores partiam do princípio de que havia:

[...] um padrão visto como aceitável, como normal. Tudo o que foge desse padrão é desvio, é socialmente patológico. Portanto, o enfoque sobre o sexo se dá pelo desviante, sobretudo no caso do “homossexualismo”, constantemente citado porque tido como aberração.<sup>227</sup>

Nos primeiros minutos do primeiro episódio de *Magnífica 70*, Vicente está na sala de projeção analisando um filme intitulado *O mulherengo*. Cada vez que aparece alguma cena que ele acha que deve ser cortada, ele aperta um botão que emite um som, assim o funcionário responsável sabe quais trechos marcar. O filme aparenta ser uma pornochanchada. No decorrer da obra há uma cena de sexo. A atriz está virada de frente para a câmera com os dois seios à mostra. Como o conteúdo da pornochanchada é apenas sugerido e só passou a ser explícito a partir de 1981<sup>228</sup>, não há uma cena de sexo explícita aqui, nem de nu frontal, mas uma nudez parcial da atriz. Porém, de acordo com as regras da DCDP, Vicente precisa assinalar para que o trecho seja cortado, pois não era permitido mostrar os dois seios de frente, a censura permitida apenas um por vez.<sup>229</sup> Além disso, ao olharmos a composição do cenário, vemos que há imagens de santos espalhadas por todo o ambiente. Inclusive na hora do *close*, notamos que há um crucifixo entre os seios da atriz.

Nessa análise de *O mulherengo* temos dois elementos que, segundo as normas seguidas pela Censura, deveriam ser observados com cautela por parte do censor. A cena de sexo em si, pela nudez mostrada e também a composição religiosa do cenário já que de acordo com o art. 41, do Decreto nº 20.493/46, não é permitido a divulgação ou indução de maus costumes, como também não é aceito representações ofensivas à coletividade ou às religiões.<sup>230</sup>

As figuras religiosas estariam lá por deboche a Igreja Católica? O filme se passava em um convento? Podemos supor algumas situações, mas infelizmente essas informações não nos

226 STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 34.

227 BERG, op. cit., p. 82.

228 FRIGERI, Renata Aparecida; NUNES, Lucas Sant’Ana. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em *A dama da Zona*. Claudio Bertolli Filho e Muriel Emídio Pessoa do Amaral (orgs.). In: **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 246.

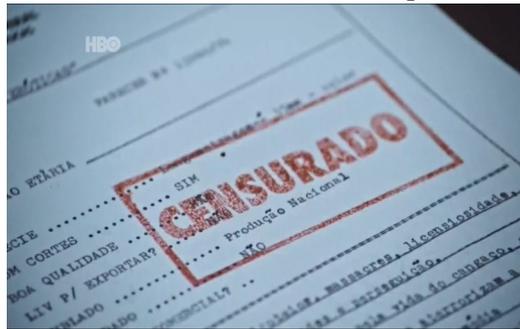
229 VASCONCELOS, Joanna Martins. Cartazes e beldades dos anos 70: Como era gostoso fazer cinema. In: **XV Encontro Regional de História – ANPUH-Rio Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa**, Rio de Janeiro, 2012, p. 1-2. Disponível em <<<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares#M>>>. Acesso em: 04 de ago. de 2022.

230 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em:<<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

são relevadas, pois é uma cena de apresentação do personagem e não se aprofunda nesses detalhes. Também não sabemos o que foi realmente censurado na película, mas ao entregar o seu parecer à sua chefe, Dr<sup>a</sup> Sueli<sup>231</sup>, ela pergunta se o filme é subversivo, e ele responde que a obra é imoral.

Há outro exemplo acerca dos assuntos proibidos. Ao entregar sua análise sobre a obra intitulada *A devassa da estudante* para a sua chefe, Vicente afirma que o filme é “perturbador, um amontoado vulgar de cenas de violência, sexo, lesbianismo, sadismo... sem contar com as críticas óbvias ao regime”. Dr<sup>a</sup> Sueli pergunta o parecer do censor e ele diz que o filme não deveria existir. Assim, ela proíbe o filme. Pela trama da série, sabemos que Vicente possui razões pessoais para detestar o filme, mas sua resposta enumera tópicos que, para a DCDP, eram motivos plausíveis para que o filme fosse proibido, pois eram temas imorais e políticos.

**Imagem 4** – Carimbo de censurado em um parecer de filme



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>232</sup>

**Imagem 5** – Carimbo de proibido



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>233</sup>

231 Em *Magnífica 70*, a personagem de Dr<sup>a</sup> Sueli pode ter sido inspirada na figura de Solange Hernandez, a ex-diretora do Departamento de Censura.

232 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

233 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

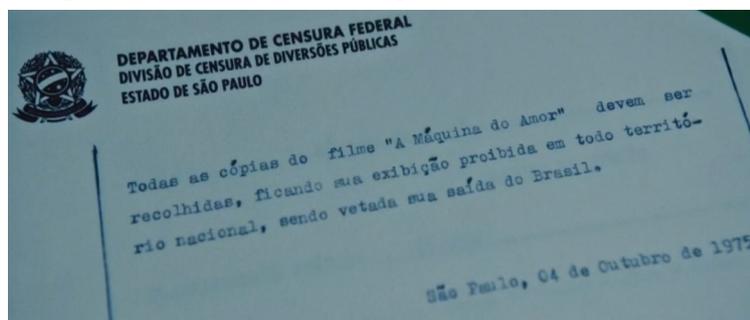
Na percepção de Coriolano Loyola Fagundes, o principal objetivo do Estado ao instituir o órgão censório era garantir a boa formação do menor. Os jovens não deveriam ter contato com cenas de violência extrema ou suspense intenso, com problemas sexuais que não estavam preparados para lidar, pois poderiam desenvolver perversões. Também não deveriam ter contato com doutrinações de políticas estranhas, pois poderiam ser influenciados já que ainda estavam em formação.<sup>234</sup> Fagundes também nos traz alguns apontamentos acerca da classificação etária, sobre a proibição total e o corte parcial:

Além da classificação de espetáculo de diversão pública dentro das faixas etárias, segundo a capacidade de compreensão do público a que a exibição se destina, a censura pode impor interdição parcial ou total sobre a obra em exame. [...] O corte pode variar desde o encurtamento na duração de uma tomada, pela retirada de alguns fotogramas, até o veto de uma tomada inteira, uma sequência ou sequências, integralmente.<sup>235</sup>

O autor acredita que o corte era de grande utilidade para os funcionários da Censura. Caso houvesse trechos que poderiam ser um motivo para proibir o filme, o censor poderia indicar a remoção dessas passagens, quando a exclusão não comprometesse o entendimento da obra. Também havia a possibilidade de cortar as cenas e aumentar a classificação etária ou retirar certos trechos e diminuir faixa etária.<sup>236</sup>

Ao final da segunda temporada, Vicente é nomeado para ser o novo chefe do Departamento da Censura de São Paulo. Devido aos acontecimentos da série, o personagem está cheio de culpa pelos crimes que cometeu e ele acaba tendo um surto psicótico que durará boa parte da terceira temporada. Sem tratamento, ele se torna um radical de direita e acaba proibindo novo filme da Magnífica Cinematográfica chamado *A máquina do amor*.

**Imagem 6:** Documento do Departamento de Censura de São Paulo.



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2018.<sup>237</sup>

234 FAGUNDES, op. cit., p. 129-130.

235 Ibid., p. 133.

236 Idem

Ao lermos o documento redigido por Vicente, vemos que ele determinou o recolhimento do filme, proibiu sua exibição no Brasil e vetou a circulação do filme fora do país. As regras acerca da restrição territorial provinham do art. 22 do Decreto nº 20.493/46. “Poderá ser excluída da autorização para exibir um filme, determinada região do território nacional onde, por circunstâncias ou condições locais, essa exibição possa ser contrária ao interesse público.”<sup>238</sup> Foi o que aconteceu com *O padre e a moça* (1965) de Joaquim Pedro de Andrade. Segundo Fagundes, sua exibição teve que ser proibida no estado de Minas Gerais pois um considerável setor da opinião pública mineira se indispôs com o filme. Por esse motivo, a obra ficou proibida no território mineiro, sendo liberada após alguns meses, devido ao recurso do diretor.<sup>239</sup>

Em relação ao certificado de exportação, o art. 37 do Decreto nº 20.493/46 deixava claro que o filme só poderia ser exportado com a licença especial emitida pelo órgão censório. A licença seria negada caso o filme apresentasse uma mensagem depreciativa em relação a imagem do Brasil, não recomendasse a arte nacional ao país estrangeiro, estivesse mal fotografado e se tivesse assuntos que fossem de interesse à defesa e a segurança nacional.<sup>240</sup>

Na segunda temporada, a Magnífica Cinematográfica roda um filme chamado *A máquina do amor*. No episódio no qual o filme foi exibido no cinema, não pude deixar de notar que antes dos créditos iniciais apareceu um certificado de aprovação. De acordo com o art. 20 do Decreto nº 20.493/46 era obrigatório que ele aparecesse antes da exibição do filme. Na projeção do documento deveria conter a assinatura do chefe do DCDP, a decisão do órgão censório sobre o filme, a data de validade do certificado e o título original do filme.<sup>241</sup> Segundo Fagundes (1974, p. 167), esse era o certificado-película.<sup>242</sup>

---

237 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

238 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

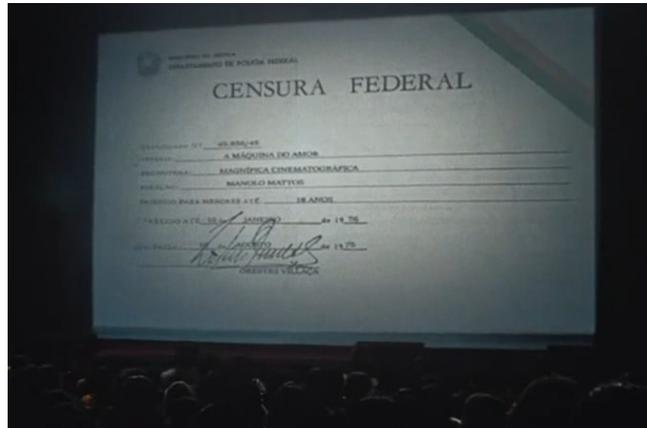
239 FAGUNDES, op. cit., p. 136.

240 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

241 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

242 FAGUNDES, op. cit., p. 167.

**Imagem 7:** Certificado de liberação exibido antes dos créditos iniciais de *A máquina do amor*.



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2018.<sup>243</sup>

Ao longo do seriado alguns filmes serão rodados pela Magnífica Cinematográfica. Além de *A devassa da estudante* e *A máquina do amor*, teremos *Minha cunhada é de morte* e *A virgem encarcerada*. Os títulos desses filmes, assim como muitas pornochanchadas produzidas na Boca, são bastante apelativos e eram usados para atrair seu público-alvo, que era majoritariamente masculino. De acordo com Marina Soler Jorge, era comum que as obras cinematográficas feitas na Boca do Lixo ganhassem títulos que não tinham nenhuma similaridade com os seus enredos e nem com o teor sexual sugerido pelos seus títulos, colocados para chamar a atenção do público.<sup>244</sup>

Os títulos das obras também poderiam ser encarados como um problema pela Censura. Dando novamente como exemplo o filme de Alfredo Sternheim, *Anjo Loiro* (1973) teve diversos problemas com os censores e um deles foi por causa do seu nome inicial. De acordo com Sternheim, primeiramente o “[...] título era outro: *Anjo Devasso*. Só que a censura vetou o título. *Anjo Perverso* também foi vetado. Acabou sendo *Anjo Loiro* e, liberado com alguns cortes [...]”.<sup>245</sup>

De acordo com o art. 11 do Decreto nº 20.493/68, todo o material de propaganda dos filmes que eram considerados impróprios para menores ou crianças, precisavam passar pelo exame do DCDP que vai avaliar se ele podia ou não ser exibido.<sup>246</sup> Já o art. 11 do mesmo

243 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

244 JORGE, op. cit., p. 367.

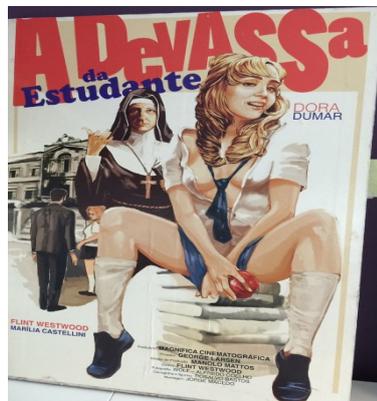
245 STERNHEIM, Alfredo. **Alfredo Sternheim: um insólito destino** – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 100.

246 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível

Decreto proíbe que a exposição de cartazes, desenhos e fotografias que reproduzam os trechos dos filmes que foram censurados.<sup>247</sup> Ou seja, havia a possibilidade de censurar também o que era usado para divulgar as obras.

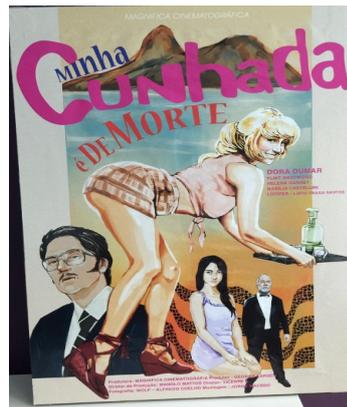
Ao analisarmos o material de divulgação de dois filmes do seriado, podemos notar que eles eram apelativos como nas pornochanchadas feitas na Boca. Ambos estão objetificando o corpo feminino, colocando a atriz Dora Dumar em evidência com roupas e posições provocantes, podendo se tornar um objeto de censura.

**Imagem 8** – Pôster do filme *A devassa da estudante*



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>248</sup>

**Imagem 9** – Pôster do filme *Minha cunhada é de morte*



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>249</sup>

---

em:<<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

247 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em:<<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

248 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

Como o seriado não apresenta ao espectador o trabalho do DCDP em relação ao material de propaganda cinematográfica, acredito que seja necessário trazer um exemplo da vida real.

Comunico a V.Sa. que seu pedido protocolizado sob o nº 006164/83-DCDP, referente às fotografias e cartaz de propaganda do filme "MULHERES LIBERADAS", foi indeferido nos termos do Art. 41, alíneas a e g, respectivamente, do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional.<sup>250</sup>

Observando o ofício enviado ao representante da Caeté Filmes do Brasil Ltda. Podemos notar que a obra do diretor Adnor Pitanga chamada *Mulheres Liberadas* (1982) teve seu cartaz de divulgação censurado pois se encaixava nas alíneas a e g, do art. 41. Os censores chegaram a conclusão que o cartaz continha alguma ofensa ao decoro público<sup>251</sup> e que feria, de alguma forma, a dignidade ou o interesse nacional.<sup>252</sup>

**Imagem 10:** Cartaz do filme *Mulheres liberadas* (1982).



Fonte: IMDB.<sup>253</sup>

249 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

250 SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL. Disponível em: <<[http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_dfanbsb\\_ns/agr/cof/cso/0254/br\\_dfanbsb\\_ns\\_agr\\_cof\\_cso\\_0254\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cso/0254/br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0254_d0001de0001.pdf)>>. Acesso em: 05 de set. de 2021.

251 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

252 BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de jan. de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em 06 de jul. de 2021.

253 Cartaz do filme *Mulheres Liberadas*. Disponível em: <<<https://www.imdb.com/title/tt0438256/mediaviewer/rm1393205505/>>>. Acesso em: 07 de set. de 2021.

Infelizmente, não foi possível obter acesso ao primeiro cartaz censurado, mas encontrei o que foi liberado para divulgar o filme. Aqui, os produtores do filme aproveitaram a proibição do material anterior para despertar a vontade do espectador. Além da frase que apela para o lado sexual, também vemos em destaque que o filme foi liberado pelo CSC e que o material de divulgação original foi rigorosamente proibido, por isso não foi mostrado. Desse modo, podemos compreender que assim como os títulos, os cartazes também eram utilizados como estratégia de *marketing* para chamar a atenção do público.<sup>254</sup>

Se ao vermos Vicente trabalhando no Departamento de Censura, conseguimos imaginar como se dava o trabalho dos censores, ao acompanharmos as produções da Magnífica Cinematográfica, vamos descobrindo como eram feitas as produções da Boca do Lixo. Em diversos episódios temos Manolo falando que tempo é dinheiro e que na Boca não se pode ficar gastando negativo. Os filmes eram de baixo orçamento e os recursos precários, o risco de faltar negativos era uma realidade para eles.<sup>255</sup> Segundo Luvizotto:

Como muitas produções eram feitas com baixíssimo custo, conseqüentemente, tinham baixa qualidade técnica; atingiam público bastante numeroso, o que garantia uma boa bilheteria. Eram marcadas pela mistura da comédia e do erotismo, o que conferiu ao gênero a alcunha de “filme de mulher pelada”, já que outro recurso bastante utilizado era a presença de mulheres nuas ou seminuas em cena.<sup>256</sup>

Grande parte das pornochanchadas faziam uma objetificação do corpo feminino e essa objetificação é explorada em *Magnífica 70*. George Larsen (Stepan Nercessian), o dono da produtora Magnífica, fala sobre uma marca registrada de seus filmes, todos eles precisam ter um beijo entre duas mulheres, mesmo que não tenha nada a ver com a história do filme. Desse modo, no final da gravação de *Minha cunhada é de morte*, Larsen obriga Vicente a inserir uma cena de beijo lésbico entre duas personagens, apesar de elas serem irmãs na trama.

Ao ser contestado, Larsen ameaça comprar partes de um filme pornográfico filmado nos Estados Unidos e inseri-las dentro de *Minha cunhada é de morte* – prática comum dentro das pornochanchadas apenas na fase de transição para os filmes de sexo explícito. O dono da Magnífica Cinematográfica apresenta outra solução caso o filme não seja terminado no prazo que ele estabeleceu, cortar toda as cenas da personagem da cunhada ninfeta – a personagem

---

254 LAMAS, op. cit., p. 43.

255 LEME, Caroline Gomes. Inventário. In: **Ditadura de imagem e som**. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 15.

256 LUVIZOTTO, op. cit. p. 301.

principal do filme-, mesmo depois de Manolo afirmar que o a película ficaria sem sentido algum<sup>257</sup>.

Na série, também é possível vermos quem eram as pessoas que investiam dinheiro nas produções da Boca. Os filmes não eram financiados pela EMBRAFILME, mas por “[...] comerciantes, pequenos industriais e fazendeiros que investiam recursos financeiros nas produções, esperando aumentar o seu rendimento[...]”.<sup>258</sup> Os que trabalhavam na Boca, chamavam esses investidores de “boi”.<sup>259</sup>

O seriado também tenta retratar dois subgêneros que a pornochanchada explorou, o erótico-político e o *W.I.P. (Woman in prison)* por meio do filme *A virgem encarcerada*. O WIP surgiu nos Estados Unidos na década de 60 e é bastante misógino, sempre explorando o sadismo contra um corpo feminino atrás das grades. No Brasil, temos o produtor Antônio P. Galante como um grande representante do subgênero.<sup>260</sup> O erótico-político sabemos do que se trata pelo nome, são filmes eróticos que trazem temas políticos. Entre suas obras mais conhecidas estão *E agora, José? Tortura do sexo* (1979), dirigido por Ody Fraga e *Paula: a história de uma subversiva* (1979) de Francisco Ramalho Jr.<sup>261</sup>

#### 4.3. A *mise-en-scène* da série *Magnífica 70*

Quando escolhermos um audiovisual como objeto de pesquisa, não podemos deixar de falar um pouco sobre seus elementos visuais. Mesmo não sendo o objetivo da minha pesquisa analisar tecnicamente o seriado, acredito que há elementos na *mise-en-scène* que nos ajudam a compreender melhor a história. A direção de arte, responsável pela cenografia, determina quais roupas os personagens vestirão, onde as cenas serão filmadas, etc. Todos esses recursos conversam com o público, fazendo parte da linguagem cinematográfica.

Um elemento interessante que conseguimos notar é a dualidade entre o sistema estatal e o privado. Temos o erotismo da Boca do Lixo e a censura do regime militar, e isso é no passado também através dos personagens<sup>262</sup>. Os personagens que trabalham para o Estado, os censores Orestes (Rodrigo Fregnan) e Vicente e o General Souto, se vestem mais formais, usam roupas com tons mais escuros como azul, marrom e de Souto, sempre está vestido com seu uniforme de exército.

---

257 JORGE, op. cit., p. 365.

258 LUVIZOTTO, op. cit. p. 302.

259 ABREU, Nuno C. P. de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas – SP: Editora Unicamp. 2ª ed., 2015, p. 198.

260 Ibid. 365-366.

261 LEME, op. cit. p. 8.

262 JORGE, op. cit., p. 361.

Já os personagens que trabalham na Boca, como Manolo e Larsen vestem-se com as roupas da moda dos anos 70, blusas estampadas, bem coloridas, golas pontudas e calças boca de sino. É interessante observar que Vicente aos poucos vai utilizando o cabelo mais solto, mas despenteado, pois transita entre o seu trabalho no Estado e a Censura.<sup>263</sup> Na segunda temporada, Vicente está usando os cabelos compridos, sem gel para deixá-los arrumados e batendo nos ombros, pois já dirigiu mais de um filme na Boca e é o um dos donos da Magnífica Cinematográfica. Ou seja, através da forma como Vicente se veste, conseguimos entender que a paixão do personagem é realmente o Cinema e trabalhar na Boca, lá ele se sente mais livre e mais à vontade.

**Imagem 11** – Os censores Vicente e Orestes na sala da projeção.



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>264</sup>

**Imagem 12** – Larsen, Flint e Manolo, alguns personagens que trabalham na Boca, na estreia do filme *Minha cunhada é de morte*.



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>265</sup>

---

263 Ibid., p. 362.

264 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

265 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

O vestuário feminino também nos permite notar as diferenças entre o sistema estatal, que é regulado e reprimido e o sistema privado, que por sua vez, é mais libertário.<sup>266</sup> Ao compararmos Dora e Dr<sup>a</sup> Sueli, notamos que a atriz da Boca está sempre usando roupas mais coloridas e com estampas, com cores mais vivas. Usa seu cabelo solto, é sensual e está sempre com o corpo amostra, aparecendo várias vezes de minissaias. Ao contrário de Dora, Dr<sup>a</sup> Sueli, usa seu cabelo sempre preso em um coque. Suas roupas cobrem todo o seu corpo e nunca são coloridas como as de Dora, trazendo um ar mais rígido para a personagem.<sup>267</sup>

**Imagem 13** – Dora e Helena, duas atrizes da Boca do Lixo



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>268</sup>

**Imagem 14** – Dr<sup>a</sup> Sueli no Departamento de Censura de São Paulo



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>269</sup>

Os cenários da série também nos permitem observar a dicotomia entre a Boca do Lixo e o Departamento de Censura. Como nos afirma Marina S. Jorge:

Essa oposição se manifesta na paleta de cores utilizada para dar visualidade aos dois espaços: a censura é pintada em cores frias, azuladas, cinzentas e escurecidas,

266 JORGE, op. cit., p. 361.

267 JORGE, op. cit., p. 361.

268 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

269 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

enquanto a produtora Magnífica é iluminada em tons quentes de vermelho, alaranjado e amarelo e muitas estampas de padrões decorativos alegres e vivos que remetem ao psicodelismo dos anos 70 [...]<sup>270</sup>

Na Boca, os cenários são mais claros e possuem cores mais vibrantes, de tons mais quentes. Já no Departamento de Censura, a paleta de cores é mais escura, sombria, usando tons mais frios. Logo, os ambientes são mais escuros, as roupas são mais sérias e formais, trazendo um tom sombrio ao local.

**Imagem 15** – Vicente em frente a Magnífica Cinematográfica



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2015.<sup>271</sup>

**Imagem 16** – Dr<sup>a</sup> Sueli conversando com Santos, um delegado de polícia no Departamento de Censura



Fonte: *Magnífica 70*, HBO, 2018.<sup>272</sup>

Portanto, podemos dizer que toda a composição do seriado, os figurinos, cenários, diálogos, trama, lugar onde a história é contada, o corte temporal, etc. Todos esses

270 JORGE, op. cit., p. 361.

271 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

272 *Magnífica 70*. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015-2018. Colorido, sem legenda.

elementos são necessários e contribuem para que o público tenha a sensação de que está sendo transportado para o local onde a história se passa. No primeiro episódio do seriado, na cena em que Vicente assiste ao filme *A devassa da estudante*, rapidamente temos contato com alguns dos elementos de uma pornochanchada. De acordo com os autores Gomes e Lamas:

[...] Embora, ao que tudo indica, o filme não tenha de fato existido, percebemos já nas poucas imagens apresentadas uma referência clara a outras produções do gênero, por meio de elementos de sua narrativa: o título apelativo; a presença abundante de sintetizadores na banda sonora; as personagens estereotipadas; o desempenho precário das atrizes e a história frouxa; o apelo a algum elemento minimamente transgressor à moral, nesse caso, a presença de freiras, que tem por intuito punir uma jovem estudante, exigindo seu desnudamento em público; o ambiente punitivo e encarcerador, nesse caso, uma escola.<sup>273</sup>

Ou seja, logo no primeiro episódio somos introduzidos não só ao ambiente da Censura, mas também ao das pornochanchadas. Deste modo, acredito que de uma maneira geral, o seriado cumpre o seu papel de nos trazer uma reimaginação da Boca, apesar da qualidade da trama ir caindo ao longo das temporadas. Todavia, a HBO é uma conhecida empresa de televisão e *streaming*, podendo servir de porta de entrada para um primeiro contato, despertando a curiosidade do público sobre a Boca do Lixo, as pornochanchadas e a relação de ambas com a Censura. Visto que apesar de terem movimentado a indústria cinematográfica dos anos 1970 no Brasil, esses filmes ainda são marginalizados e pouco conhecidos pelo público em geral.

---

273 GOMES, Mayara; LAMAS, Caio., GOMES, Mayara; LAMAS, Caio. Um Censor em Fábula: Análise a Partir da Série Televisiva Magnífica 70, do Arquivo Miroel Silveira e da Boca do Lixo. In: **Anais da Intercom 2015**. Rio de Janeiro, p. 3. Disponível em;<<[http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista\\_area\\_DT8-LE.htm](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT8-LE.htm)>>. Acesso em; 02 de fev. de 2020.

## CONCLUSÃO

Essa pesquisa procurou analisar e compreender as representações da censura na série *Magnífica 70*. Acredito que foi possível entender como era o processo da censura cinematográfica presente na ditadura civil-militar (1964-1985) e as suas relações com os filmes produzidos na Boca do Lixo na década de 1970 e 1980 por meio do seriado.

A pesquisadora Creuza Berg, acredita que censura e propaganda são utilizadas pelas elites com o intuito de construir uma imagem em volta do poder, com o objetivo de legitimá-lo e sustentá-lo, garantindo e prolongando sua existência. Para ela, a censura foi acionada sempre a serviço dos interesses e ideologias da classe dominante em diversos períodos históricos, inclusive em regimes autoritários.<sup>274</sup> A ditadura não foi a responsável por criar a censura no Brasil. Como vimos durante a pesquisa, conseguimos encontrar relatos de processos censórios em momentos anteriores. Porém, sua institucionalização começou no Estado Novo (1937-1945) com Vargas, e é concluída em 1966, durante o período da ditadura com a unificação dos órgãos censórios em um único prédio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em Brasília.

Observamos que diretores famosos como o francês Jean-Luc Godard e o italiano Bernardo Bertolucci tiveram seus filmes avaliados pelos censores brasileiros. O movimento do Cinema Novo também encontrou problemas com os censores. Não só aqueles filmes que faziam críticas ao governo militares foram censurados. Caso o filme tratasse de temas considerados “delicados” pelo governo, como sexo, drogas e religião, poderia ser censurado. Portanto, por meio desse estudo, podemos dizer que a censura cinematográfica foi realizada em filmes internacionais e nacionais, não apenas pela ideologia política, mas também caso não se adequassem ao que o governo considerasse apto para ser mostrado a população.

No decorrer de minhas leituras sobre a Boca do Lixo, constatei que durante a década de 1970, as produções feitas no centro de São Paulo foram bastante lucrativas. Mais até que as dos filmes feitos pela EMBRAFILME. Penso que um dos motivos desse acontecimento era o público que as pornochanchadas atingiam. Normalmente formado pelas camadas populares que não possuíam tanta afinidade com filmes considerados, pela elite, como mais intelectuais e de melhor qualidade, como o próprio Cinema Novo.

Os diretores e produtores da Boca sabiam como agradar o seu público-alvo, em grande maioria composto por homens. Além do *marketing* dos filmes serem bastante chamativos,

---

<sup>274</sup> BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar. Rio de Janeiro, Editora Autografia, 2019, p. 51.

com moças fazendo poses sensuais nos cartazes e com títulos cheios de duplo sentido, a própria censura era usada como uma forma de divulgação. Se um filme fosse censurado, esse fato era posto no pôster, chamando a atenção e despertando a curiosidade para saber o porque daquele filme ter sido censurado. Algo que também vale ser mencionado foi a forma de *star-system* criado na Boca em torno das atrizes. Os nomes estampados de atrizes como Helena Ramos, Vera Fisher e Matilde Mastrangi eram chamarizes de público nos cartazes das obras.

Segundo Marcos Napolitano, o historiador não pode deixar de considerar as técnicas de linguagem, os gêneros narrativos e os suportes tecnológicos presentes nas fontes audiovisuais.<sup>275</sup> Esse é ponto interessante que acho necessário mencionar. Para que fosse possível uma melhor compreensão da linguagem e da estética do seriado, tive que ler e estudar sobre o tema para poder analisar a *mise-en-scène* do seriado. Dessa maneira, figurinos, cenários, paletas de cores, a maneira como as cenas são filmadas, dentre outras características, são todos elementos fundamentais para o processo de análise da série.

Durante essa pesquisa, percebi que a História e o Cinema se relacionam de formas diferentes. Segundo Dutra:

A primeira das relações [...], o “cinema na história”, designa o cinema como a documentação para a investigação historiográfica, ou seja, o cinema como fonte primária. A segunda delas designa o cinema como produtor do discurso histórico, como interpretador do passado, é a “história no cinema”. A terceira e última, “a história do cinema”, designa também o cinema como fonte, mas inserido num outro tipo de abordagem, em que se considerariam os avanços técnicos e as condições sociais da produção dos filmes [...].<sup>276</sup>

Dessa maneira, posso afirmar que esse trabalho não cessou todas as maneiras de relacionar História e Cinema, longe disso. Também não acredito que essa monografia conseguiu abarcar todo os elementos da censura e nem das produções da Boca. Essa nunca foi a minha intenção. Espero que esse trabalho sirva para despertar a curiosidade daqueles que ainda desconhecem as pornochanchadas ou que as olhem com um certo preconceito e percebam a importância dessas obras na nossa história cinematográfica. Ainda há diversos filmes a serem analisados e muitos temas que podem ser estudados. Gênero, sexualidade, esteriótipos raciais e sociais, dentre outros. As pornochanchadas são filmes ricos em diversos

---

275 NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINZKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**, São Paulo, 2008, p. 238.

276 DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. In: **Projeto História**. v. 21 2000, p. 132.

desses aspectos se nos permitirmos olharmos para elas com um maior carinho e respeito. Afinal, elas fazem da história do nosso cinema nacional.

Creio que o difícil acesso a esses filmes também é uma consequência desse preconceito criado nos anos 1970. Por serem considerados filmes de qualidade duvidosa, muitas vezes como obras ruins, não há o interesse de fazer um tratamento das cópias antigas, remasterizá-los e lançá-los. Portanto, ficamos a mercê de coleções privadas. As cópias que consegui encontrar pela internet não são de boa qualidade. Em sua maioria, com imagem e o som bem danificados, pois são gravações da época que não passaram por nenhum tratamento. Muitas obras eu consegui achar no *streaming* de vídeos chamado *Youtube*. Já os filmes do momento de transição entre o cinema erótico e o cinema pornográfico foram encontrados em sites de filmes pornográficos. O Canal Brasil, durante a madrugada, transmite essas obras, mas ainda não é o suficiente para instigar o interesse do público em geral.

Como já mencionei, quando conheci a série *Magnífica 70*, tive uma certa dificuldade em achar os episódios. No momento em que essa monografia foi feita, as três temporadas do seriado encontravam-se disponíveis no *streaming* da HBO Max. Algo que, na minha opinião, facilita o acesso ao conteúdo, pois é um canal de *streaming* bastante conhecido e usado no Brasil. Espero que a série instigue novos pesquisadores e pesquisadoras a estudarem sobre a censura, as pornochanchadas e a Boca do Lixo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno C. P. de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas – SP: Editora Unicamp. 2ª ed., 2015.

ADORNE, Filho A.; OLIVEIRA, E. Censura cinematográfica no Brasil: 1964/1970. In: **Revista Historiador**, nº 2, 2009, p. 175. Disponível em «<https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/55>» Acesso em: 16 de jul. de 2021

AMANCIO, T. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (orgs). **Nova História do Cinema Brasileiro – Vol. 2**. Editora: Sesc, São Paulo, 2018.

ARAÚJO, Inácio. Rua do Triunfo, 134. **Portal do Cinema Brasileiro**. Disponível em: «[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02\\_03.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_03.php)». Acesso em: 18 de dez. de 2021.

AUTRAN, Arthur. A Boca: centro do cinema voltado para o público popular. **Portal do Cinema Brasileiro**. Disponível em: «[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02\\_02.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_02.php)». Acesso em: 18 de dez. De 2021.

BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar**. Rio de Janeiro, Editora Autografia, 2019.

BRASIL. **Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: «[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)». Acesso em: 08 de set. de 2021.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1967**. Brasília, DF. Disponível em: <<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm\\_\\_](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm__)>> Acesso em: 15 de ago. De 2021.

BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 01 de fev. de 2020.

BRASIL. **Decreto nº 50.518 de 2 de Maio de 1961**. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 08 de set de 2021

BRASIL. **Decreto nº 69.845, de 27 de dezembro de 1971**. Regulamenta a Lei nº 5.726 de 29 de outubro de 1971. Brasília, DF. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-69845-27-dezembro-1971-418448-publicacaooriginal-1-pe.html>>>. Acesso em: 01 de set. de 2021.

BRASIL. **Decreto-lei nº 43 de 18 de novembro de 1966**. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45, da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0043.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0043.htm)>>. Acesso em: 08 de set. de 2021.

BRASIL, **Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969**. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-norma-pe.html>>>. Acesso em: 07 de set. de 2022.

BRASIL. **Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970.** Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF. Disponível em: «<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>». Acesso em: 01 de set. de 2021.

BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.** Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: «<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>». Acesso em: 08 de set. de 2021.

BRASIL, **Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975.** Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME – e dá outras providências. Disponível em: «<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6281-9-dezembro-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>». Acesso em: 08 de out. de 2022.

CINEMA da Retomada. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>. Acesso em: 18 de dezembro de 2022.

DESBOIS. Laurent. Um cinema à margem: O “udigrúdi”. In: **A odisseia do cinema brasileiro: Da Atlântida a Cidade de Deus.** - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIAS, Rosângela de Oliveira. Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e cinema novo. In: **XIII Encontro de História ANPUH-Rio: Identidades, Rio de Janeiro, 2008.** Disponível em: «[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125\\_ARQUIVO\\_TEXTO\\_ANPUH2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125_ARQUIVO_TEXTO_ANPUH2008.pdf)». Acesso em: 21 de nov. de 2021.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. In: **Projeto História.** v. 21 2000.

FAGUNDES, C. L. C.: depoimento [1996, 1998]. Entrevistadora: Beatriz Kushnir. Transcrição: Yama Arruda. Brasília. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes In: **Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro**, n.7, 2013, p.311-334. Disponível em: [«http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/»](http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/) Acesso em: 18 de jul. de 2021.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (orgs.). **O Brasil republicano, vol. 4 – O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século XX**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_ “Prezada censura”: cartas a ditadura militar. In: **Revista Topoi**. pp. 251-286, Rio de Janeiro, dezembro 2002. Disponível em: [«https://www.scielo.br/j/topoi/a/HK5PxXm9dSBk9NKvt7P9kJq/?lang=pt»](https://www.scielo.br/j/topoi/a/HK5PxXm9dSBk9NKvt7P9kJq/?lang=pt) Acesso em: 01 de jul. de 2021.

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. In: **Revista Contracampo**, 23, 2011. Disponível em: [«https://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/990»](https://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/990). Acesso em: 19 de nov. de 2021.

FRIGERI, Renata Aparecida; NUNES, Lucas Sant’Ana. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em A dama da Zona. Claudio Bertolli Filho e Muriel Emídio Pessoa do Amaral (orgs.). In: **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

GOMES, Mayara; LAMAS, Caio. Um Censor em Fábula: Análise a Partir da Série Televisiva Magnífica 70, do Arquivo Miroel Silveira e da Boca do Lixo. In: **Anais da Intercom 2015**. Rio de Janeiro. Disponível em: [«http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista\\_area\\_DT8-LE.htm»](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT8-LE.htm). Acesso em: 02 de fev. de 2020.

GUEDES, W. A. Notas sobre a atuação do Conselho Superior de Censura (CSC) no ano 1981: entre a memória e a história. In: **Anpuh-Brasil – 30º Simpósio Nacional de História – Recife, 2019**. Disponível em:

«[https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778\\_ARQUIVO\\_NOTASSOBR\\_EAATUACAODOCONSELHOSUPERIORDECENSURA\(CSC\)NOANO1981.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778_ARQUIVO_NOTASSOBR_EAATUACAODOCONSELHOSUPERIORDECENSURA(CSC)NOANO1981.pdf)» Acesso em: 15 de jul. de 2021.

HARTL, Judith. 1960: Primeira pílula anticoncepcional chega ao mercado. **DW**, 2020. Disponível em: «<https://www.dw.com/pt-br/1960-primeira-pilula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>» Acesso em: 20 de nov. de 2021.

KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada no Brasil. In: **Sessões do Imaginário**. Vol. 14 n. 22, 2009. Disponível em:«<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/6468>». Acesso em: 01 de jun. de 2022.

KREUTZ, Katia. Cinema Novo. **Academia Internacional de Cinema**, 2018. Disponível em: «<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>». Acesso em: 19 de dez. De 2022.

JORGE, Marina Soler. Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo. In: ABREU, Nuno Cesar; FREIRE, Marcius; SUPPI, Alfredo. (orgs.) **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul**. São Paulo, Alameda, 2018.

LAMAS, C. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2013. Disponível em «<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10022014-164740/pt-br.php>» Acesso em: 01 de ago. De 2021

LEME, Caroline Gomes. Inventário. In: **Ditadura de imagem e som**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70”. In: **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. Claudio Bertolli Filho e Muriel Emídio Pessoa do Amaral (orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reinchenbach: o cinema como razão de viver**. 2ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. In: **Revista Iberoamerica Global**. Vol. 1, N ° 1, p. 29-42, fev. 2008. Disponível em: <<<https://pt.slideshare.net/marlosmartins/as-mltiplas-formas-de-censura-no-cinema-brasileiro-1970-1980>>>. Acesso em: 31 de jan. de 2020

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINZKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**, São Paulo, 2008.

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

\_\_\_\_\_ O erotismo no cinema: as comédias italianas. In: **Anpuh – Brasil, 27º Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013. Disponível em: <<<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares#J>>>. Acesso em: 17 de nov. de 2021

NUNES, Lucas Sant’Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em *A dama da zona*. In: BERTOLLI, Cláudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006. Disponível em: <<[www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>> Acesso em: 30 de jul. de 2021.

\_\_\_\_\_ **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura**. Disponível em: <<[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des\\_caminhos\\_da\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf)>> Acesso em: 30 de jul. de 2021.

SÁ, Xico. “Como Era Gostoso” revive a pornochanchada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 de março de 2005. Disponível em:

«<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200527.htm>». Acesso em: 07 de set. de 2022.

SELIGMAN, Flávia. **O Brasil é feito de pornôns o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: «<https://repositorio.usp.br/item/001092131>»; Acesso em: 01 de dez. de 2021.

SILVA, André Renato Oliveira. 2021. **Ritual dos Sádicos aos 50 anos**. Disponível em «<https://cineplot.com.br/ritual-dos-sadicos-aos-50-anos/>». Acesso em 24 de fev. de 2021.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

\_\_\_\_\_. Sexo à brasileira. In: **Revista Alceu**, vol.8, n.15, 2007. Disponível em: «<http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=17&infoid=277&sid=27>». Acesso em: 05 de jan. de 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Abrindo as pernas ao som de Mozart e Bartók: observações sobre o cinema popular e erótico**. 2016. Disponível em: «[http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat\\_view/74-cinema-brasileiro](http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/74-cinema-brasileiro)». Acesso em: 20 de dez. de 2021.

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

VASCONCELOS, Joanna Martins. Cartazes e beldades dos anos 70: Como era gostoso fazer cinema. In: **XV Encontro Regional de História – ANPUH-Rio Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa**, Rio de Janeiro, 2012, p. 1-2. Disponível em «<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares#M>». Acesso em: 04 de ago. de 2022.

VEIGA, Edilson. Os 60 anos da pílula que revolucionou o mundo. **UOL**, 2020. Disponível em: «<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2020/05/09/os-60-anos-da-pilula-que-revolucionou-o-mundo.htm?cmpid=copiaecola>». Acesso em: 20 de nov. de 2021.