



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

LIANA MARIA ALMEIDA SOARES

**A EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE E DESEJO FEMININO NA
PORNOCHANCHADA**

FORTALEZA

2025

LIANA MARIA ALMEIDA SOARES

A EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE E DESEJO FEMININO NA PORNOCHANCHADA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Profa. Dra. Daniela Dumaresq

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S655e Soares, Liana Maria Almeida.
Expressão da Sexualidade e Desejo Feminino na Pornochanchada / Liana Maria Almeida Soares. – 2025.
53 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Daniela Duarte Dumaresq.

1. Pornochanchada. 2. Sexualidade feminina. 3. Censura. I. Título.

CDD 791.4

LIANA MARIA ALMEIDA SOARES

A EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE E DESEJO FEMININO NA PORNOCHANCHADA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: 06/03/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniela Duarte Dumaresq (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Maria Inês Dieuzeide
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Diego Benevides Nogueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À todas as mulheres erradas que vieram antes
de mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais a quem devo minha teimosia, insistência e força que me guiam diariamente.

À minha amada avó Alaíde de Melo que sempre incentivou meus estudos e minha autonomia como mulher.

Às minhas queridas amigas de vida Yasmim Belém e Clara Gomes pela amizade e amor cultivados ao longo dos anos. Aos queridos e amados João Pedro Leopoldino, Letícia Coutinho, Alan Vitor por vários filmes que assistimos juntos e pelas risadas de doer a barriga.

Ao meu querido amigo Pedro Reis pela sua companhia, cuidado e amor.

Ao meu querido amigo e namorado Matheus Caminha por compartilhar a vida, pela lista infinita de filmes para ver junto e pelo apoio incondicional que temos pelo sonho do outro.

Aos colegas de graduação pela companhia, experimentações e crescimento ao longo desses anos.

À professora Daniela Dumaesq pela leitura atenciosa e conversas atentas que tivemos ao longo da escrita dessa pesquisa.

Aos queridos professores Diego Benevides e Maria Inês pelas melhores disciplinas que cursei ao longo da minha graduação e que de maneira indireta contribuíram para o nascimento dessa pesquisa. Foi na disciplina do professor Diego que escrevi pela primeira vez sobre pornochanchada e na disciplina da professora Maria Inês que articulei e entendi qual rumo essa pesquisa levaria.

Por fim, e não menos importante, gostaria de expressar minha eterna gratidão a todos os rebeldes à margem da lei que continuam persistindo em fazer com que a pirataria seja um lugar possível de difusão democrática da arte.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a expressão da sexualidade e do desejo feminino em alguns filmes da pornochanchada, popular gênero cinematográfico brasileiro das décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de analisar as protagonistas dos filmes “A Mulher que Inventou o Amor” (1980), “Os Homens que eu Tive” (1973) e “As Aventuras Amorosas de um Padeiro” (1975), com propósito de se contrapor às análises clássicas das comédias eróticas, deslocando a centralidade da lógica voyeurista masculina. A análise também busca compreender as contradições da censura que interditava filmes com viés político divergente ou que subvertissem o *status quo*, ao mesmo tempo que permitia a ampla circulação de filmes de forte apelo erótico. Os resultados indicam que, embora as pornochanchadas tenham reforçado uma visão objetificada das mulheres na maioria de sua produção, também é possível pinçar lampejos de representações progressistas, se opondo às convenções patriarcais da época. Conclui-se que, mesmo com suas limitações, advindas do contexto sociopolítico no qual estão inseridas, algumas pornochanchadas tensionaram a instituição do casamento e debatem a emancipação feminina e o ideal romântico. E por esses motivos deve ser revisitada com um olhar crítico, ciente de suas ambiguidades e do seu papel no reforço do imaginário sobre sexualidade feminina no cinema brasileiro.

Palavras-chave: pornochanchada; sexualidade feminina; censura.

ABSTRACT

This research investigates the expression of female sexuality and desire in select films from *pornochanchada*, a popular Brazilian film genre of the 1970s and 1980s. The study aims to provide a critical reassessment of the genre by analyzing the protagonists of *A Mulher que Inventou o Amor* (1980), *Os Homens que eu Tive* (1973), and *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* (1975). It seeks to challenge traditional analyses of erotic comedies by shifting the focus away from the dominant male voyeuristic logic. Additionally, the research explores the contradictions of censorship, which banned politically divergent films or those that subverted the status quo while simultaneously allowing the widespread circulation of films with strong erotic appeal.

The results indicate that, although *pornochanchadas* largely reinforced an objectified view of women, certain films exhibited glimpses of progressive representations that challenged the patriarchal conventions of the time. The study concludes that, despite the genre's limitations within its sociopolitical context, some *pornochanchadas* questioned the institution of marriage, female emancipation, and the romantic ideal. For these reasons, the genre should be revisited with a critical perspective, acknowledging its ambiguities and its role in shaping the imaginary of female sexuality in Brazilian cinema.

Keywords: *pornochanchada*; female sexuality; censorship.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Edição de número 22 do Jornal O Pasquim..... | 23 |
| Figura 2 - Pôster do filme “A Mulher que Inventou o Amor” (1980)..... | 37 |
| Figura 3 - Frames do filme “Os Homens que Eu Tive” (1973)..... | 44 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 2 ECOS DA REVOLUÇÃO SEXUAL NO BRASIL..... | 17 |
| 2.1 Mais prazer, Menos Pecado..... | 20 |
| 2.2.1 Revolução Sexual para quem?..... | 22 |
| 3 COMÉDIAS ERÓTICAS..... | 30 |
| 4 NUDEZ NEGOCIADA..... | 41 |
| 4.1 Recusa da Submissão..... | 42 |
| 5 AS AVENTURAS AMOROSAS DE RITA..... | 47 |
| 6 CONCLUSÃO..... | 53 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 55 |
| FILMOGRAFIA..... | 57 |

1 INTRODUÇÃO

O que há de tão transgressor em uma personagem que exerce sua liberdade sexual? Esta é uma pergunta guia para essa pesquisa que se propõe a investigar a expressão da sexualidade e do desejo feminino em alguns filmes da Pornochanchada. Inserida no contexto político de repressão pela Ditadura, a Pornochanchada, como eram denominados pejorativamente os filmes de Comédias Eróticas, é um dos gêneros mais controversos e de maior produção do cinema brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, refletindo de maneira ambígua e contraditória as transformações culturais da revolução sexual do período. Portanto, esta pesquisa busca compreender como a sexualidade feminina foi representada nesses filmes, suas contradições de representação, e os paradoxos da censura, que permitia ampla circulação de comédias eróticas ao mesmo tempo em que reprimia filmes que abordassem a sexualidade feminina de maneira a desafiar o patriarcado, como o longa-metragem de Tereza Trautman “Os Homens que eu Tive” (1973).

Pertencente à Boca do Lixo, área de produção cinematográfica paulista que se concentrava no centro da cidade de São Paulo, as pornochanchadas assim como os filmes do Cinema Marginal, em vias de regras, contavam com estruturas de produção precárias, baixíssimo orçamento e um modelo de produção industrial.

Os filmes de comédias eróticas se mostram como um retrato do povo brasileiro que em sua maioria era misógino, homofóbico e racista. O que era popular, passa a contribuir para uma reação negativa e uma postura de vergonha no imaginário brasileiro que, em maioria, persiste até os dias de hoje na forma como o gênero é visto. O pensamento que permeava o imaginário de alguns críticos da elite sobre as pornochanchadas era que elas seriam essencialmente escapistas e por esse motivo não contribuíam para um engajamento político do público sobre suas condições sociais e políticas (ABREU, 2002).

No entanto, é essencial reconhecer que análises unívocas do gênero não contribuem para nosso entendimento da história do cinema brasileiro, visto que não possibilitam uma revisão crítica das obras de comédias eróticas, e que apesar do ambíguo, representações problemáticas e em alguns casos personagens progressistas, o gênero é herdeiro do movimento da revolução sexual. Contudo, não é a intenção desta pesquisa dar conta de falar de toda produção feita no período da Pornochanchada e sim revisitar o gênero de maneira crítica em busca de lampejos, momentos esses em que o senso comum da “mulher-objetificada” pode dar espaço para “mulher progressista”, nem que seja em uma única cena. O filme “A Mulher que Inventou o Amor” (1980) de Jean Garrett, se apresenta

como o disparador dessa curiosidade, pois além do filme subverter as convenções do gênero, apresenta uma narrativa não convencional com sua protagonista que mata o ideal de amor romântico que lhe é apresentado.

A pesquisa percorrerá um caminho de contextualização da revolução sexual no Brasil, a influência dos movimentos de contracultura e ascensão do erotismo no cinema através das pornochanchadas dentro desse cenário.

No capítulo 2, iremos discutir a reverberação das transformações sociais ocorridas na década de 1960, especialmente no que diz respeito às novas perspectivas sobre a sexualidade feminina. Fazendo diálogo com as autoras Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949), no qual a autora argumenta que a opressão feminina não é natural, mas sim uma construção social, e Betty Friedan em *A Mística Feminina* (1963) que discute sobre a insatisfação das mulheres com o pós-guerra e o retorno às atividades do lar as quais eram socialmente atribuídas. Além disso, o capítulo investigará como a revolução sexual foi vivenciada no Brasil sob a ditadura militar, utilizando reflexões de Paulo Sérgio do Carmo (2019) sobre a contracultura e os movimentos de resistência artística, Tropicalismo e o Desbunde, além da análise de Roberto Schwarz (1978) sobre a política cultural no período.

No capítulo 3, iremos explorar a pornochanchada como gênero cinematográfico e comercial, fazendo um breve esclarecimento sobre sua nomenclatura e analisando sua estrutura narrativa e os estereótipos das personagens femininas. Partindo de estudos de Nuno César Abreu (2002) sobre a pornochanchada como um gênero e sua recepção crítica, e de Ismail Xavier (2006) que pontua a reavaliação das chanchadas e sua influência no cinema popular. Serão utilizados os conceitos de pornografia de Linda Williams (1989) e erotismo de Georges Bataille (1987) para entender como se aplicam na pornochanchada. Além de propor uma análise de como os filmes *A Super Fêmea* (1973), de Aníbal Massaini Neto e *A Mulher que Inventou o Amor* (1981), de Jean Garrett, lidam com a sexualidade feminina dentro da lógica das comédias eróticas.

Já no capítulo 4, investigaremos o paradoxo da censura no Brasil que permitia a circulação de filmes eróticos enquanto reprimia produções, que mesmo contando com erotismo possuíam discurso político. Partiremos dos escritos contemporâneos das pornochanchadas de Jean-Claude Bernardet (1979) para entender o estigma negativo atribuído a elas e do estudo de Tatiana Trad Netto (2023) sobre como as narrativas dessas produções faziam a manutenção dos papéis de gênero. O capítulo se encerrará com a análise do filme de Tereza Trautman, *Os Homens que Eu Tive* (1973), que subverte a lógica da pornochanchada ao apresentar uma protagonista dona da sua vida sexual.

Por fim, o capítulo 5 irá propor uma leitura ao filme “As Aventuras Amorosas de um Padeiro” (1975) dirigido por Waldir Onofre, que se apresenta como um lampejo dentro da produção prolífica da pornochanchada, que a partir da construção de sua protagonista permite a discussão sobre sexualidade e desejo feminino.

Com esta pesquisa se espera olhar para a pornochanchada e, ciente do machismo e do contraditório que permeia suas obras, investigar se é possível pinçar personagens femininas transgressoras em suas obras e ainda buscar compreender a ambiguidade de suas representações e expressões de sexualidade. Além de possibilitar uma revisão crítica ao gênero que busca romper com análises unívocas, que não reconhecem a ambiguidade que um gênero - ou período da história brasileira - possa carregar consigo.

2 ECOS DA REVOLUÇÃO SEXUAL NO BRASIL

A década de 1960 foi marcada por uma forte onda de mudanças sociais e comportamentais oriunda do fim da Segunda Guerra Mundial. Com a ida dos homens à guerra, estes que eram os chefes de família e provedores da casa, as mulheres passaram a ocupar espaços de trabalho fora do ambiente doméstico e em alguns casos a estrutura familiar foi alterada devido às inúmeras mortes de combatentes em conflito. O que significou um período de avanços em diferentes âmbitos da sociedade em escala global, os movimentos de contracultura surgem na defesa da quebra dos padrões culturais e suas barreiras no que tange as diferenças entre classes sociais e gêneros, o que permitiu luta pelos direitos civis, postura anticapitalista, liberdade sexual e revolução no modo de se vestir e se expressar artisticamente. Além de manifestações em prol de maior liberdade como “Maio de 1968” na França e A Passeata dos Cem Mil, em junho de 1968 no Brasil, questões progressistas na esfera do feminino como sexualidade e emancipação aos poucos se tornaram pauta na cultura ocidental, principalmente nos Estados Unidos e França, onde produções literárias feministas começaram a serem discutidas. Nesse contexto destaca-se a escritora norte-americana Betty Friedan que foi diretamente influenciada pela leitura de *O Segundo Sexo*¹ (1949), de Simone de Beauvoir. Ela escreveu *A Mística Feminina* (1963) para expor a insatisfação das mulheres norte-americanas no pós-guerra que tiveram de retornar ao seu lugar designado pela sociedade pré-guerra, se retirando do mercado de trabalho e voltando à vida doméstica.

Estabelecido o cenário geral da revolução sexual, é fundamental contextualizar o momento em que isso se refletirá em território brasileiro. Em 1964 se instaurou um regime militar com suposto objetivo de garantir o capital e proteger o país contra uma falsa ameaça do socialismo, o governo que já intervia nos sindicatos, rebaixava salários e fazia inquéritos por outros motivos passaram a realizá-los como suposta medida de proteção. Apesar de tais condutas terem se tornado prática durante cerca de 20 anos, nesse momento inicial a presença cultural de esquerda não sofria ameaça e continuava crescendo. Nesse momento o Partido Comunista se utilizava da política da boa vizinhança para firmar sua posição anti-imperialista, adotando uma postura conciliatória com a burguesia nacional, já que essa se beneficiava diretamente com o ideal patriota. Por mais contraditório que possa parecer, nos primeiros anos da ditadura, as produções artísticas de esquerda cresciam pois não havia uma articulação

¹ *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir busca compreender a classificação do sexo feminino como segundo sexo, a partir da crítica dos conhecimentos nas áreas biológicas, psíquicas e sociais, entendendo que o sexo feminino é apenas uma construção social. Logo, a opressão sofrida pelas mulheres ao longo da história é uma condição não natural.

consistente de artistas e intelectuais com sindicatos, operários e trabalhadores que pudessem representar uma ameaça ao governo. Logo, se não houvesse contato organizado entre operários, camponeses e marinhos nada lhes acontecia. (SCHWARZ, 1978)

Neste lugar ambíguo chegam os ecos da revolução sexual como um dos movimentos sociais que ocorreram no ocidente, impulsionado pelo movimento da contracultura e o surgimento da pílula, método contraceptivo discreto que permitiu maior autonomia às mulheres.

Os ecos da revolução sexual no Brasil se manifestam de maneira tímida e particular, uma parte da juventude politizada e urbana emulou os movimentos de contracultura, se apropriando do prazer da libido como arma, contudo em grande maioria os jovens se voltaram a música e maneira de se vestir para subverter os antigos valores (DO CARMO, 2019, p. 336)

Por politizada e urbana, o autor se refere a um grupo restrito de pessoas que pertenciam a uma classe social abastada e que tinham acesso a discussões sobre essas mudanças sociais, em outras palavras, um cenário privilegiado e por isso restrito. Por isso, é importante fazer o recorte ao se tratar da chamada revolução sexual que, apesar de ser o foco de estudo dessa pesquisa, não representa o movimento de contracultura de maior força no país. Apesar dos jovens mais politizados e urbanos usarem da sexualidade como maneira de mostrar seu radicalismo político, em maioria essa “rebeldia” se manifesta pela maneira de se vestir e pelas expressões artísticas. Os cabelos eram longos e preservando o seu aspecto mais natural possível, já nas vestimentas o colorido é predominante, seguindo o estilo de roupas indianas, representando a orientalização do Ocidente, feitas artesanalmente, calças jeans boca de sino, como uma peça unissex, símbolos brasileiros bordados colocando a questão nacionalista em pauta, essas são algumas premissas tropicalistas da moda (DE BARROS, 2016). Como exemplo de expressão artística cito o Tropicalismo, movimento de resposta artística e cultural às contradições do país, que se utilizava de metáforas, alegoria e deboches nas letras das músicas para criticar o governo, além de buscar pela liberdade artística e defender o amor livre - a transgressão era mais direcionada a um teor político do que a sexualidade.

A contracultura também foi vivenciada como desbunde, como não havia muitas opções dentro do cenário político, existiam poucos caminhos de resistência, entre eles: a luta armada e o deboche - ou desbunde como ficou conhecido. Borrando os limites entre feminino e masculino o grupo artístico Dzi Croquettes trazia a androginia nas suas expressões artísticas,

as conexões alquímicas de Jorge Ben Jor no álbum “Os Alquimistas Estão Chegando” e as misturas sonoras brasileiras e estrangeiras de Secos e Molhados, são exemplos desse caminho que a priori parecia desconectado da política. Ismail Xavier discorre sobre como o tropicalismo era encontrado nas expressões artísticas:

“Em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Ornar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduições que convocam um amplíssimo repertório.” (XAVIER, 2006, p. 30)

Segundo os dicionários, desbundar é perder o autocontrole, causar impacto, perder as estribeiras, tirar o disfarce. Eles se aproximam visualmente do que seriam os hippies com suas roupas largas, cabelos longos e símbolos de paz e amor. Ao contrário da esquerda armada, os “desbundados” não tinham a pretensão de tomar o poder, eles viviam na contestação dos modos de vida ocidental, buscando fuga no misticismo, terapias alternativas e sexualidade mais libertária. Havia mais um reconhecimento geral do fracasso na maneira que as pessoas levavam a vida do que um enfrentamento dos problemas (DE OLIVEIRA, 2017). Apesar dos desbundados terem uma postura de resistência às mudanças necessárias para revolução, podendo ser interpretados de maneira rasa como apolíticos, havia ali uma maneira afrontosa de ser que provava o contrário:

“A consciência da falência dos modelos disponíveis levava o desbundado – estando à esquerda – a questionar os procedimentos da própria esquerda. Ou seja, o desbundado era marginal por excelência, pelo sabor do gesto de estar à margem, pois afrontava tanto a direita conservadora, quanto a esquerda militante; tanto o regime militar, quanto quem combatia o regime com a luta armada. (DE OLIVEIRA, 2027, p. 111)”

No caminho do desbunde se localiza o Tropicalismo que através dos deboches e de uma amálgama de referências artísticas nacionais e internacionais expunha as contradições do país. Tropicália, como ficou conhecido na música, foi responsável por misturar rock, pop,

psicodélico, samba e aspectos da cultura popular, podemos destacar nomes como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) etc. Partindo da exploração das contradições brasileiras e através de uma estética cosmopolita do absurdo, misturava o arcaico e o moderno na intenção de superar a miséria e que tinha um compromisso maior em transformar a vida do que o sistema político (DINIZ, 2017).

Em contraponto a essa movimentação artística do desbunde, Schwarz destaca um manifesto cinematográfico como outra vertente do uso artístico para lidar com o cenário daquele período, cunhado pelo cineasta Glauber Rocha a *Estética da Fome* (1965)², originalmente intitulada *Eztetyka da Fome*, reivindica a necessidade de apropriação do cinema latino-americano das suas próprias representações de miséria e opressão, pois quando vistas através de um olhar europeu têm suas narrativas impressas em imagens e sons que corroboram uma visão colonizadora romântica e muitas vezes exótica dos problemas sociais dos países de terceiro mundo³. Ao contrário do tropicalismo, o cinema que seguia o manifesto de Glauber partia da esperança de mudança e do poder transformador da exposição da sua precariedade formal que denunciava a fome que assolava o país. Partindo dessa perspectiva a estética da fome não tinha como objetivo satisfazer o gosto burguês e muito menos às exigências da indústria, seu compromisso era político com a verdade da imagem e seu poder de denúncia social, se mostrando como conduta diferente dos desbundados. No entanto, é preciso considerar que *Terra em Transe* (1967) também dialoga com o Tropicalismo.

2.1 Mais prazer, Menos Pecado

Diante de um cenário de mudanças sociais oriundas dos movimentos de contracultura, no qual foi possível propor um tensionamento de alguns assuntos na esfera da social, é importante compreender como a revolução de costume se dava no âmbito da sexualidade para os brasileiros. Apesar de não resultar em uma revolução de costumes propriamente dita, o cenário permitiu trazer à tona o reconhecimento e visibilidade ao prazer feminino. Para as mulheres o sexo que antes se restringia a procriação, passa a poder significar prazer, pois

² Manifesto *Estética da Fome* disponível para leitura na íntegra:

<<https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>>

³ O termo País de Terceiro Mundo, cunhado pelo economista e sociólogo francês Alfred Sauvy (1952) para se referir a países que estavam fora do bloco oriental e ocidental na Segunda Guerra Mundial, marcados pela dependência econômica, fraqueza política e pobreza. O termo Cinema de Terceiro Mundo surge como resposta cultural e política a essa visão subalterna dos países latino americanos, cunhado pelos diretores argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino no manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1960) que pode ser lido na íntegra aqui: <<https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>>

havia novas formas de experienciar o amor e o sexo, parte disso pode ser atribuído ao surgimento da pílula anticoncepcional, pois mesmo já existindo outros métodos contraceptivos como a camisinha, a possibilidade de realizar a contracepção de maneira discreta, sem necessariamente o conhecimento do parceiro, dava autonomia a mulher sobre seu corpo.

“Contra a pílula havia resistências que iam do temor natural dos seus efeitos, não de todo conhecidos, até o preconceito que via nela um instrumento de promoção da promiscuidade. Em outubro, ao dismantelar o congresso da UNE em Ibiúna, as forças policiais exibiram como troféu de guerra uma razoável quantidade de caixas de pílulas apreendidas. Como se a pílula fosse um preservativo de uso imediato como a camisinha, a polícia acreditava que a exibição provaria à opinião pública que as moças tinham ido ao encontro preparadas para algo mais do que discutir as questões estudantis.”
(VENTURA, 1988, p.32)

Na década de 1970, quando a pílula se tornara um popular método contraceptivo, foi possível tensionar, ainda que de maneira privilegiada e restrita, a autonomia do corpo feminino e seu poder ao se apropriar do próprio prazer, isso contribuiu para o caráter subversivo dessa apropriação, pois significava estar a um passo da liberdade.

Contudo, é importante frisar que isso não garantiu a liberdade feminina de maneira plena. Para exemplificar, até 1977 o casamento no Brasil era indissolúvel⁴ e a solução para uma separação matrimonial, era o “desquite”, forma de separação legal sem a dissolução do casamento, que era mal vista por questões religiosas e morais, já que o casamento era tido como algo perpétuo.

O movimento *hippie* de amor livre é outra contracultura que reverberou no Brasil, movida pela liberdade sexual, anticapitalismo e pelo estilo de se vestir que refletia uma postura pacífica e livre de viver a vida. As práticas de amor livre do movimento *hippie* contribuíram para uma nova maneira de enxergar o amor e o sexo no Ocidente, no Brasil houve ínfimas tentativas de viver em comunidade. Dessa forma, os compromissos impostos pelo casamento tradicional e a monogamia passaram a ser questionados por algumas jovens

⁴ Fruto de uma emenda constitucional proposta pelo Senado, a Lei do Divórcio (Lei 6.515/1977) permitiu uma profunda mudança social no Brasil. Até então, o casamento era indissolúvel. A maridos e esposas infelizes só restava o desquite — o que encerrava a sociedade conjugal, com a separação de corpos e de bens, mas não extinguiu o vínculo matrimonial.
<<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/divorcio-demorou-a-chegar-no-brasil/divorcio-demorou-a-chegar-no-brasil>> Acessado em 05/12/2024.

mulheres na época que eram guiadas pelo desejo de não cometer os mesmos erros de suas mães que se viam presas a casamentos infelizes.

Um modelo ideal de relacionamento entendidos pelas condutas da liberdade sexual a fidelidade era substituída pela lealdade e transparência, o que significa que era permitido relacionamentos extraconjugais contanto que não houvesse mentiras e envolvimento emocional. Porém, essa suposta liberdade não era imune aos sentimentos tradicionais como o ciúme que em teoria isso contribuiria para um caminho mais horizontal de se relacionar, mas quando posto em prática algumas mulheres ainda carregavam inseguranças e padrões de relacionamentos internalizados. Para alguns, o amor livre se mostra como uma maneira de reduzir o sexo a sua função fisiológica, nem sempre resultando numa verdadeira libertação (VENTURA, 1988).

Ainda que os passos dados em relação a liberdade sexual tenham sido atravessados por contradições e ambiguidades, a geração anterior foi questionada em seus costumes, condutas e comportamentos, contribuindo para o caminho da emancipação feminina, onde aos poucos passos, mesmo de maneira ínfima e privilegiada, a mulher brasileira - essa pertencente à recorte social - pode fazer escolhas sobre seu corpo e sexualidade. Divórcio passa a ser instituído, lampejos de discussões feministas já se iniciavam no país e assim dentro desse terreno infértil os ideais de contracultura foram construindo o futuro.

2.2.1 Revolução Sexual para quem?

A palavra revolução está atrelada a uma mudança radical e duradoura. Contudo o movimento de revolução sexual, pelo menos no Brasil, não se apresentou desta maneira. Pode-se entender o significado dessa revolução pelo sentido figurado da palavra, que de acordo com o dicionário, diz respeito a qualquer tipo de agitação, ebulição e efervescência.⁵ Mirian Scavone (1999) questiona o uso da palavra usada para rotular a mudança no âmbito comportamental sexual dos brasileiros, essa que aconteceu de maneira silenciosa e não de maneira brusca como o termo induz a crer.

“Duas foram, na verdade, as mudanças ocorridas. A primeira é que o que antes era velado tornou-se, por assim dizer, oficial. O sexo deixou de ser conversa de banheiro ou de livro proibido para virar assunto de publicações

⁵Ato ou efeito de revolucionar(-se), de realizar mudanças profundas ou radicais; revolucionamento, revolvimento. Linguagem figurada: Qualquer tipo de agitação; ebulição, efervescência.

sérias e programas de televisão. Deixou de ser feito às escondidas nas *garçonnières* e no banco de trás dos carros para ganhar os espaços “institucionais” dos moteis e até da casa dos pais. Estes últimos perderam a função de guardiães da virgindade das filhas” (SCAVONE apud DO CARMO, 2019, p. 339)

A ideia de revolução sexual brasileira na década de 1970 é posta sob um governo militar que fazia a manutenção da moral e dos bons costumes, em uma sociedade essencialmente patriarcal. Isso significa que, ao se fazer uma leitura anacrônica sobre o tema, a liberação sexual brasileira trazia benefícios de maneira desproporcional ao homem, corroborando para a manutenção do machismo. Ao passo que a sociedade tomava liberdade em falar sobre assuntos de âmbito sexual, por um momento pode até parecer transgressor, mas a liberdade para falar de sexo não era problema algum, desde que fizesse a manutenção do *status quo*.

Novas identidades femininas surgem como reflexo dessas mudanças. A atriz Leila Diniz (1945 - 1972) protagonista do filme Todas as Mulheres do Mundo (1966) se torna uma figura representativa da mulher progressista que não tinha vergonha de falar sobre assuntos considerados polêmicos e que carregava consigo mudanças radicais que estavam em curso e que mais tarde irão se transformar na política de identidade do movimento das mulheres, homossexuais e pessoas pretas.

Sua maneira de levar a vida causava incômodo, era considerada promíscua por se relacionar com vários homens e desassociar sexo de amor e casamento, falava muitos palavrões, o que não era aceitável para uma mulher de respeito. Leila carregava em seu corpo um novo modelo de maternidade, ao carregar uma gravidez fruto de uma relação não selada por contrato de casamento, exibir sua barriga ao ir à praia de biquíni, e fazer uma verdadeira revolução ao revelar o oculto - sexualidade feminina fora do controle masculino - em sua barriga grávida exposta ao sol, aqui ela inventa uma nova forma de ser mãe (GOLDENBERG, 1994, p. 449). Pode parecer pouco, até quase nada quando comparado à liberdade feminina do século 21, mas para a época Leila era uma das poucas mulheres lutando por sua liberdade num contexto em que mostrar sua barriga grande e redonda da gravidez era considerado um escândalo.

“Leila subverteu o estereótipo da mãe seduzida que carrega, involuntariamente, um filho de um homem que a abandonou. Mais do que isso, Leila exibiu de forma pioneira a sua gravidez fora do casamento nas

praias cariocas. A maternidade desvinculado do casamento surgiu como escolha para Leila e não como fatalidade ou infortúnio que deve ser reparado.” (GOLDENBERG, 1994, p.448)

Diniz é uma das mulheres que melhor simboliza as transformações do papel feminino que irão acontecer posteriormente com o movimento feminista, ainda que este em meados dos anos 1960 - 1970 não fosse articulado. Era possível citar acontecimentos que encaminham para essa consciência feminina, como a visita de Betty Friedan ao Brasil para lançar seu livro *A Mística Feminina*⁶ e difundir as discussões do feminismo. A visita de Friedan ocorreu em 1971, um ano antes da morte trágica de Leila, logo é notável que a maneira que a atriz levava sua vida era por si só um ato de subversão, como disse uma vez Carlos Drummond de Andrade “Leila para sempre Diniz, feliz na lembrança gravada: moça que sem discurso nem requerimento soltou as mulheres de 20 anos presas no tronco de uma especial escravidão” .

Figura 1. Edição de número 22 do Jornal O Pasquim



Fonte: O Pasquim. Rio de Janeiro, nº 22, 20 a 26 de nov. 1969. Disponível em:

<<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=153>> Acesso em 19 fev. 2025.

Leila Diniz foi uma das pioneiras na defesa da liberdade sexual, contudo essa postura encontrava resistência dentro das próprias organizações de esquerda que lidavam com liberdade sexual, homossexualidade e uso de drogas de maneira a condenar tais condutas (VENTURA, 1988). Vale enfatizar que o ambíguo e o contraditório aparecem quase como constantes nesta pesquisa, pois a transgressão e o moralismo coexistem. Suas entrevistas causavam escândalo, em especial a concedida ao Jornal Pasquim de 1969, nela a atriz fala abertamente sobre vários assuntos desde censura a relacionamento:

⁶<<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-60-americana-betty-friedan-lancou-as-bases-do-moder-no-feminismo-18594241>> acessado em 23/01/2025.

“De jeito nenhum. Foi o que eu perguntei aos censores: que tipo de preparo tem uma pessoa que vai julgar e censurar uma obra de arte? Eu não teria coragem de ser censor. Se eu fosse julgar uma obra de arte, eu teria de ser uma pessoa inteligentíssima, cultíssima, muito humana e muito por dentro das coisas. Censura é ridículo, não tem sentido nenhum. Do jeito que é feita, inclusive, não tem nenhuma noção de justiça, cultura, nem nada” (DINIZ, 1969).

“Eu acho bacana ir pra cama. Eu gosto muito, desde que dê aquela coisa de olho e pele que já falei. Agora, sobre o amor, eu não acredito nesse amor possessivo e chato. Você pode amar muito uma pessoa e ir pra cama com outra. Isso já aconteceu comigo” (DINIZ, 1969).

A entrevista citada desperta uma repressão do governo militar que passa a instituir a censura prévia à imprensa, criando o Decreto-Lei Diniz⁷, que significa que todas as publicações que ferissem a boa moral e bons costumes seriam censuradas. A edição do Jornal Pasquim de novembro de 1969⁸, na qual Leila defende o amor livre teve seus palavrões substituídos por asteriscos, atraindo mais atenção para a edição que foi campeã de vendas do jornal durante o período da ditadura. Essa medida reforçou a repressão à liberdade de expressão durante o regime militar, mas, ao mesmo tempo, Leila Diniz se tornou um símbolo de ousadia e libertação feminina no Brasil.

O governo militar em relação a sexualidade é ambíguo, ao mesmo tempo em que os censores negociavam a nudez com produtores de cinema nas populares comédias eróticas, as declarações libertárias de mulheres progressistas como as da atriz Leila Diniz são reprimidas a ponto de ser criado um decreto.

A repressão e a censura imposta pelos militares é um elemento importante para se compreender a consolidação da imagem de Leila Diniz como um símbolo da alegria e do prazer em tempos de trevas. Depois da entrevista a O Pasquim, em novembro de 1969, Leila se tornou musa de homens e mulheres que lutavam por liberdade em plena ditadura militar, não por suas teorias ou

⁷ Decreto Leila Diniz diz respeito a censura prévia à imprensa imposta pela ditadura militar e tinha como primeiro artigo os seguintes dizeres “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.” https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm

⁸ A edição nº 22 do jornal O Pasquim a qual Leila Diniz concede entrevista pode ser lida na íntegra no site: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=153>

idéias políticas, mas por sua forma livre de agir e falar. (GOLDENBERG, 1994, p. 451)

É preciso lembrar que antes de tudo, o governo militar brasileiro era composto em sua grande maioria por homens, logo o perigo não estava em ser imoral por si só e sim questionar o *status quo*. Uma figura pública bem entendida de si como Diniz influenciou uma geração de jovens mulheres pela sua conduta desafiadora dos velhos costumes e isso era preocupante para o governo, como Paulo Sérgio do Carmo afirma “[...] com a intenção de dotar a juventude de valores morais, em 1969 um decreto-lei obrigou que fossem ministradas aulas de Educação Moral e Cívica em todas as escolas e em todos os graus” (DO CARMO, 2019, p. 347).

Para os censores era mais danoso a moral brasileira ter uma mulher com influência falando sobre liberdade feminina e prazer do que censurar filmes de pornochanchada, pois há uma certa satisfação do olhar masculino para com esses filmes (produzidos por homens e para homens). No processo da censura, o prazer visual e patriarcal acaba vindo antes do ataque à moral e aos bons costumes que alguns filmes pudessem causar.

Toda essa configuração social e comportamental é refletida no cinema brasileiro de maneiras distintas, a depender da abordagem de cada movimento cinematográfico. No final da década de 1960, os filmes do Cinema Marginal traziam às telas, ainda que em minoria, personagens progressistas que fugiam do arquétipo feminino de mocinha ou vilã e podiam finalmente circular mais pela sua subjetividade.

Dada as efervescências culturais, é interessante observar como a revolução sexual se manifestou no cinema brasileiro. Helena Ignez, atriz rosto do Cinema Marginal, trouxe através de suas personagens, representações femininas progressistas que, aliada à estética *udigrudi*⁹, insistia no cinema de invenção. Ainda que houvesse um maior rigor na censura, é possível observar que as personagens libertárias de Helena Ignez encontram espaço.

No filme *A Mulher de Todos* (1969) dirigido por Rogério Sganzerla, a protagonista Ângela Carne e Osso vive sua sexualidade de maneira liberal, domina os homens da maneira que acha satisfatória, incluindo seu marido, levando suas conquistas para a ilha dos prazeres, que é retratada como um lugar paradisíaco que esconde sua hipocrisia, onde Ângela pode exercer seu desejo sexual livremente, em contraponto é nessa mesma praia que um casal disfuncional está passando tempo, ao longo do filme em sua montagem é inserida cenas de

⁹ Outro nome que o movimento Cinema Marginal levava.

agressão física e verbal dessa esposa que só quer que seu marido seja gentil com ela, quando a montagem retorna para Ângela seduzindo homens e andando de carro pela praia com suas “vítimas”.

A frase marcante da personagem “Sou apenas uma mulher do século 21. Um demônio antiocidental. Eu cheguei antes, por isso sou errada” pode ser vista como a síntese dessa transgressão feminina dessa personagem a frente de seu tempo, ciente de sua condição sexual e de seus desejos.

Segundo Guimarães e De Oliveira (2021), Helena consegue transpor para tela a atmosfera difícil de descrever do desbunde: a sensação do “não estar nem aí”. A protagonista desfruta dos privilégios de ser uma mulher de empresário, branca, libertária e possui essa consciência contraditória de saber que não está em pleno controle da situação, típico dos desbundados, além da maneira devasse de se portar.

A sedução nesse filme se baseia na sugestão e no desejo, por mais que acompanhamos as aventuras amorosas de Ângela como uma devoradora de homens, a corporificação da personagem de Ignez foge do que seria inteiramente um corpo objetificado, aqui os *close-ups* têm mais poder de sedução do que os planos de detalhe do corpo nu da atriz¹⁰. A maneira como o corpo se coloca, se despe aliado com a câmera constroem uma atmosfera de poderio dessa mulher sobre os homens e quem a assiste. Uma cena que reflete isso é quando um homem tenta ameaçá-la em troca de sexo forçado (50 min) e ela toma controle da situação ao iniciar uma série de humilhações contra o homem, depois quando ela percebe que é dona da situação e como é desejada, ela transa com ele.

Além da expressão do desejo feminino, A Mulher de Todos possuía um discurso político libertário antiocidental para além da liberdade individual. Na fala de Ângela Carne e Osso pode-se perceber isso:

“Pra aguentar tudo isso só com outros olhos, olhos livres. Diante de um táxi, uma orelha, uma caixa de fósforo, é preciso aquela visão, o isolamento oriental didático e grosso. Antes de meter uma bala na cabeça é importante a gente sentir que existe. Cada segundo uma nova jogada. Uma carpa, uma pantera ou um sutiã são tão interessantes como um deputado ou uma vigarista e vice-versa. Quero agir como uma cobra ou um pichador de paredes e é só. Sou livre, posso fazer o que eu quiser. E os outros? Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva” (A MULHER DE TODOS, 1969)

¹⁰ Vale destacar que Helena Solberg (A Entrevista, 1966), a única diretora mulher a participar do Cinema Novo, compunha a equipe técnica do filme como 1ª Assistente de Direção.

Pela radicalização na estética e política de seus filmes, a dupla Helena Ignez e Rogério Sganzerla teve que se exilar no início da década de 1970.

No mesmo espaço geográfico de produção do Cinema Marginal, no centro de São Paulo a região da Boca do Lixo produzia filmes diversos indo de marginal às Pornochanchadas, contavam em geral com estruturas de produção precárias, baixíssimo orçamento e seus filmes absorviam os assuntos contemporâneos do país, logo a sexualidade era uma constante. Com maior rigor da censura a partir do AI-5¹¹ em 1968, movimentos cinematográficos politizados tiveram sua liberdade criativa descontinuada, muitos realizadores tiveram que se exilar. Nesse contexto de impossibilidade discursiva, as populares comédias de costume, conhecidas como Pornochanhada, surgem explorando o erotismo e de certa forma questionaram os costumes sociais na esfera da sexualidade.

Ao redor do mundo, os ideais libertários sexuais foram transpostos ao cinema através do erotismo. Responsável por impulsionar o erotismo no cinema ocidental, a categoria norte-americana intitulada de Sexploitation se apresenta como subcategoria dos filmes de exploitation ou exploração, que a priori não se caracterizavam como gênero e sim como uma estratégia de marketing da indústria, compartilhando assim sua dificuldade de classificação, já que sua produção era reconhecida por englobar diversos gêneros cinematográficos. É característico nos filmes dessa categoria terem baixo custo financeiro e fácil diálogo com o público, oferecendo a audiência assuntos que não eram explorados por outros cinemas como violência, sexo e assuntos considerados tabu, já que essas produções eram realizadas dentro do contexto de censura conhecido como Código Hays. Vigente de 1934 a 1968, as regras desse código se referiam a proibição de nudez e insinuações sexuais, adultério, homossexualidade, violência e crime, em resumo tudo o que baixasse o nível de moral dos espectadores era passível de ser censurado. Por conta disso, no cinema norte-americano as sugestões e metáforas ganham papel importante para burlar as regras.

Em outros países foi possível notar a exploração da sexualidade em sua cinematografia como um reflexo das mudanças sociais ocorridas no pós-guerra, há um fator comum que permeia o cinema erótico brasileiro, japonês e norte americano que é seu caráter considerado subversivo em comparação a produções que vinham sido feitas, que costumavam explorar sexualidade de maneira velada. No cinema japonês sob influência do ocidente,

¹¹ O Ato Institucional nº 5, atribuiu poderes excepcionais ao regime militar brasileiro, autorizando a suspensão de direitos civis e a repressão severa de quem era contra. Foi um dos períodos mais duros da ditadura, marcando o auge da censura e da repressão política.

surgiram filmes que exploravam sexualidade e nudez chamados de Pinku Eiga ou filmes rosa. A primeira produção japonesa a apresentar o erotismo em suas narrativas foi *Flesh Market* (1962) dirigido por Satoru Kobayashi que devido a censura teve o filme apreendido e destruído pela polícia no seu lançamento, restando somente cerca de 20 minutos da duração total, após a restauração.

Neste capítulo, percebe-se que as transformações no âmbito sexual feminino aconteceram de maneira lenta e sendo atravessada pela estrutura patriarcal e seu regime autoritário, ao passo que figuras como Leila Diniz surgem como uma figura de esperança para o que virá de mudanças na vivência das mulheres brasileiras no futuro e tem sua postura irreverente e afrontosa de levar a vida reverberando, não de maneira direta, no cinema brasileiro. A censura se mantém como instrumento de controle, evidenciando o caráter transgressor dessas mulheres e personagens em apenas exercer sua liberdade. Dessa maneira o processo para emancipação feminina se encaminha diante de avanços e retrocessos, como veremos no capítulo a seguir.

3 COMÉDIAS ERÓTICAS

No final da década de 1960 até 1980, o cinema nacional contava com uma forte produção cinematográfica que em sua maioria estava à margem da indústria localizada no centro de São Paulo, numa área chamada de Boca do Lixo, era conhecida por produzir de maneira rápida e barata filmes de diversos gêneros. A localização era estratégica, por conta das condições de produção precárias, baixo orçamento e alta demanda de produção, o processo todo deveria ser rápido. Ficava próxima a duas estações de trem no centro da cidade, o que otimiza todo o processo, seja no transporte de películas para distribuição, até a locomoção para os sets de filmagens. Além de ter sido um espaço prolífero de troca entre produtores, diretores, intelectuais da arte e jovens aspirantes profissionais do cinema.

O cinema feito pela Boca do Lixo criou uma espécie de linha de produção, voltada para produção de filmes populares num ritmo industrial (ABREU, 2002). Esse modelo de produção industrial não impediu que movimentos cinematográficos¹² surgissem pois era possível, mesmo apesar de uma rapidez tremenda de produção, que os cineastas se articulassem em ideia e pensamento formando assim movimentos como o Cinema Marginal, que foi um movimento que se mostrou contrário ao Cinema Novo, pois os marginais consideravam que os cinema novistas já haviam esgotado seu comentário político e sua forma cinematográfica. Suas divergências acontecem em forma e posicionamento político, os novistas tinham a estética marcada pelo manifesto “estética da fome” que através de sua forma filmica expunha a precariedade formal, possuíam o desejo de se comunicar com o grande público porém eram financiados de maneira mais institucional, o que poderia levar a crer que seus posicionamentos políticos poderiam ser questionados. Em outra mão, os marginais rompiam com as narrativas tradicionais e se apropriaram de elementos essencialmente populares, bebendo da fonte do tropicalismo e do deboche das chanchadas, que no entanto não tinha adesão do público, por radicalizarem sua linguagem.

“Ao com humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a ‘estética da fome’ do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada ‘estética do lixo’, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma

¹² Movimento cinematográfico é quando um grupo de cineastas, filmes e críticos compartilham de temáticas e tendências estilísticas como resposta a um contexto social, econômico e político específico.

textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto.” (XAVIER, 2006, p. 17)

Eram produzidos de maneira independente, com baixo orçamento e sem apoio institucional, o que lhe permitia uma liberdade de discurso - até que não fosse mais possível. Por mais que o cinema novo trouxesse em seus filmes críticas ao governo da ditadura, havia uma certa articulação política que fazia com que a censura fosse branda com cineastas desse movimento, pois com o endurecimento do regime autoritário, alguns cinema novistas migraram para um fazer cinema mais industrial ou reformularam suas estratégias narrativas, já que não era possível, por conta da censura, permanecer com viés político contrário ao governo.

Enquanto os marginais, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach entre outros, traziam na forma do filme a radicalização da própria linguagem.

Além do cinema marginal outra vertente de filmes que começou a popularizar no início dos anos 1970 foram as pornochanchadas, que em primeiro momento se resumiam ao gênero da comédia de costumes mas a medida do crescimento de produção foi se expandido para um certo guarda-chuvas que possui diversos subgêneros que contam com o erotismo, como terror erótico, drama erótico, tramas policiais eróticas.

As comédias de costumes oriundas do teatro, que satirizam os costumes humanos e comportamentos sociais, já apareciam no cinema brasileiro abordando temas que variavam entre as relações amorosas e os encantos do sexo desde a década de 1960 (ABREU, 2002). Em consonância com as mudanças comportamentais do país, as comédias de costumes foram acrescidas de situações picantes ou eróticas, e deram origem às pornochanchadas, como ficaram conhecidas de maneira pejorativa as comédias eróticas, que passam a carregar consigo o estigma das próprias Chanchadas dos anos 1930 - 1950.

O prefixo pornô adicionado as chanchadas não carrega o mesmo significado que teria hoje, contudo é difícil definir de maneira absoluta o que era considerado pornografia nos anos 1970 mas podemos inferir que antes da presença notória de filmes pornográficos ao final da década de 1980, a nudez e a insinuação sexual eram consideradas escandalosas. Mas afinal o que tem de pornografia na pornochanchada?

É importante fazer um pequeno parêntesis para esclarecer dois conceitos distintos: a pornografia e o erotismo. Para indicar algo escandalizante o prefixo pornô é adicionado às chanchadas, algo que já coloca os filmes que recebessem essa classificação na posição de imoralidade. O conceito de pornografia segundo Linda Williams (1989) está na visibilidade

máxima do ato sexual, isso significa que a sugestão do ato não o caracteriza como pornô. A ausência do mistério e ambiguidade são os fatores que compõem esse gênero, a visibilidade do ato sexual é o maior classificador do pornô, nesse sentido as pornochanchadas não devem ser consideradas pornografia, já que as comédias eróticas brasileiras apenas faziam insinuações e de acordo com Bernardet elas eram “muito pouco pornôs”, pelo menos até meados da década de 1980. Já o conceito de erotismo para Georges Bataille (1987) parece se encaixar melhor nessa discussão quando o autor não restringe o erotismo ao prazer físico, envolve ritual, excesso e o jogo do proibido - esse proibido que o autor entende como interdito. Os interditos são proibições que instituem a sociedade para garantir sua estabilidade, o autor destaca três interditos, são eles: a violência, morte e sexualidade. O ser humano por ter consciência desde cedo acerca dos interditos lida com o equilíbrio entre o proibido e o transgressor, segundo Bataille um existe em função do outro e por conta disso há uma necessidade em transgredir essas proibições, que geralmente são realizadas em expressões artísticas, religiosas ou na própria experiência erótica.

Nesse sentido, o erotismo nas pornochanchadas se manifesta na sugestão e insinuação, através do som a diegese erótica é construída, com gemidos, comentários, ruídos e ambiência dos corpos, e através de imagem que exploram a nudez feminina para construção do desejo do espectador. A história bem construída, personagens interessantes e até mesmo o sexo não tinham tanta importância quanto a exploração do corpo feminino. O erotismo das pornochanchadas se baseia no lugar ambíguo do flerte com a transgressão e o que era aceitável para os padrões da época, se tornando uma transgressão controlada, visto que em maioria das vezes seus filmes reforçam papéis de gêneros pré-estabelecidos e dessa maneira não desafiam o *status quo* a ponto de ser verdadeiramente imoral.

Retomando o estigma das chanchadas, para muitos críticos as comédias de costumes dos anos 1930 - 1950 elas não passavam de um pastiche¹³ de filmes americanos e ausentes de engajamento político aparente, por esse motivo enxergavam pouco valor inventivo nessa produção. As paródias brasileiras tinham êxito em reimaginar filmes americanos na linguagem cômica se aproximando do público popular, de certa maneira traduzindo essas histórias para uma linguagem cinematográfica própria, como exemplo do clássico western norte americano *High Noon* (1952) de Carl Foreman, na sua tradução *Matar ou Morrer*, ganha sua versão brasileira *Matar ou Correr* (1954) dirigido por Carlos Manga. As imaginações das chanchadas sobre o cinema norte americano possuíam o filtro da sacanagem e tiração de onda

¹³ Imitação ruim de uma obra de arte ou de literatura.

que permeiam as pornochanchadas. E apesar de serem encaradas de maneira depreciativa por parte da crítica, as chanchadas foram revisitadas com um novo olhar como afirma Ismail Xavier:

“A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*, *Macunaíma*, *Brasil Ano 2000*), os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional.” (XAVIER, 2006, p. 29)

Pode-se inferir que essa reincorporação do gênero acontece tomada pelo reconhecimento de suas contribuições ao cinema brasileiro, temos como exemplo disso a projeção nacional de nomes como Grande Otelo que estrelou diversas chanchadas ao lado da sua dupla Oscarito, posteriormente participando de produções para além das chanchadas como em *Macunaíma* (1969) do cinema novista Joaquim Pedro de Andrade, que incorpora elementos do tropicalismo e se aproxima do cinema popular, assim Grande Otelo cristaliza sua presença no cinema brasileiro e no imaginário popular.

Retomando às comédias eróticas, com a popularidade desses filmes com os jovens e a tolerância da crítica cinematográfica, graças ao bom acabamento e cuidado estético, o volume de produção aumentou, o que acarretou o aparecimento de filmes não tão bem acabados e vistos pela crítica como de menor valor artístico. O que era chamado de “comédia erótica” passa a ser chamado de maneira pejorativa de “chanchada erótica” (ABREU, 2002).

Antes de nos debruçarmos nas semelhanças entre Chanchada e Pornochanchada é preciso fazer um pequeno parêntesis para considerarmos o que é Pornochanchada para esta pesquisa visto que o termo está atrelado ao gênero de comédia o que causa uma certa divergência em sua classificação. Seria pornochanchada um gênero cinematográfico? se sim, somente filmes de comédias eróticas entrariam nessa classificação, então como se classificaria toda a ramificação da produção brasileira desse período que contava com erotismo? Devido o aumento da produção das comédias eróticas passaram a surgir filmes de diferentes gêneros cinematográficos acrescidos do erotismo e esses continuaram sendo classificados pelo público e crítica como pornochanchada:

“A sedimentação de certas nomeações - chanchada, tropicalismo, cinema marginal, cinema novo etc -, ainda que estas não sejam especialmente adequadas, é, sem dúvida, algo revelador. Neste sentido, é forçoso reconhecer que, embora sua conceituação possa ser teoricamente discutível, os gêneros cinematográficos, como categoria de análise, já se encontram demarcados socialmente (pelos meios de comunicação e pelo público).” (ABREU, 2002, p.145)

Na citação, Nuno Cesar Abreu expressa a força natural dessa classificação, o que não responde nenhuma das perguntas acima, logo devemos propor uma leitura sobre o termo, mesmo que teoricamente inadequado, as pornochanchadas serão lidas como um “gênero” que conta com a presença do erotismo e que de maneira irregular é guarda-chuvas de subgêneros cinematográficos como: drama erótico, melodrama erótico entre outros.

Retomando a associação entre chanchadas e pornochanchadas que ocorrem pela semelhança, os dois gêneros compartilham da mesma estrutura narrativa e estereotipação dos personagens, como uma espécie de caricatura do brasileiro médio, como discorre Tatiana Trad Netto:

“Pode-se destacar que os estágios básicos do enredo se assemelham, nas chanchadas as narrativas sempre trazem um mocinho ou mocinha em apuros, no entanto, na pornochanchada, sempre alguém irá levar vantagens sexuais e ganhar ou perder, relaciona-se à obtenção ou não do prazer erótico.” (NETTO, 2023, p. 45)

A pornochanchada se estabelece em meio a contradições: estímulo feroz da sexualidade dentro de um contexto político de repressão e objetificação da representação feminina enquanto o governo valorizava um modelo conservador de mulher (NETTO, 2023). Suas personagens femininas eram criadas em cima de estereótipos, como a virgem, a esposa infiel, a boazuda e empregada doméstica, e quando feita uma leitura anacrônica é inegável sua contribuição à redução e manutenção do lugar da mulher como objeto de desejo nos filmes. Então para a maioria dos críticos na época o gênero só estava com uma nova roupagem, trazendo erotismo à lógica das Chanchadas, e não havia nada de valor ali. Essa visão de certo esvaziamento crítico corroborou para a cristalização dessa posição inferior das comédias eróticas, quando muito associadas a pornografia e filmes sem valor algum. Jean-Claude Bernardet discorre sobre:

“[...] a maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas estas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar todos os órgãos sexuais masculinos e femininos fazendo o que podem fazer. Se bem não fizer, mal também não fará, e pelo menos num ponto será um bem: derrubar os múltiplos atos de censura federal e da burocracia, mas também os atos dos bem pensantes retrógrados e dos bem-pensantes evoluídos.” (BERNARDET, 1979, p. 97).

A ideia exposta acima nos leva a um contraponto da produção crítica vigente na época, nas quais opiniões como a do diretor Arnaldo Jabor eram comuns: “em nada contribuem para nada: nem para a formação de uma consciência nacional, nem para o desenvolvimento de uma indústria, porque de que adianta uma indústria cuja única finalidade é imbecilizar um povo?” (JABOR, 1973). É importante para esta pesquisa viabilizar um caminho dissonante ao pensamento cristalizado sobre a sexualidade no cinema brasileiro em específico na pornochanchada, o que não significa promover uma leitura indulgente, mas reconhecer seus pontos positivos.

Retomando a fala de Bernardet, percebo que para ele o erotismo presente nas pornochanchas não era o suficiente para causar a reação tão negativa sobre os filmes, pois seu erotismo por si só não caracteriza uma transgressão. Contudo, diante da recepção reacionária dos “pensantes retrógrados” e dos “bem-pensantes evoluídos”, como bem ilustrada pela visão de Arnaldo Jabor, deveriam ser muito mais pornô para confrontar os ideais moralistas sobre erotismo nos filmes. Cabe aqui, abrir um breve parêntesis para refletir sobre a fala de Bernardet, o caráter erótico presente em maioria dos filmes de pornochanchada, por mais que não configurassem pornografia, suas insinuações eróticas e exploração da nudez feminina firmavam os estereótipos que, vistos de maneira anacrônica, exacerbaram as estruturas patriarcais já vigentes. Logo, por entender que essa fala do escritor, vindo de um lugar masculino e contemporâneo as produções das pornochanchadas, certamente não está conectado com essa ideia de que o “muito-pornô” talvez não seja tão transgressor assim. Contudo, ele defende que a forma como esses filmes falavam abertamente sobre sexo, traição e problemas conjugais os tornavam populares, uma vez que o público lotava salas de cinema esperando algo picante porém nem sempre a expectativa era alcançada, e que as reações dos críticos e intelectuais desconsideravam esse caráter de diálogo popular que esses filmes possuíam, e acabavam por atribuir à esses filmes um único adjetivo: imoral.

Bernardet é um dos poucos críticos que escreviam na época sobre as pornochanchadas com certa honestidade, ausente de um olhar pejorativo que costumava guiar os críticos a respeito desses filmes. Além de ser “muito pouco pornô”, as pornochanchadas, em sua essência, funcionavam como uma estratégia de marketing dos produtores para poder financiar e distribuir seus filmes. O produtor Antonio Polo Galante estrategicamente adquiriu os direitos do filme inacabado do diretor Ody Fraga chamado *Eróticas* que para fins de distribuição o filme precisava aumentar cerca de 40 minutos em sua minutagem, então A.P Galante resolveu inserir ao longo do filme cenas de striptease gravadas em uma boate. Após a inserção de cenas de erotismo, o filme recebeu o título de *Vidas Nuas* (1967) e se tornou um sucesso de bilheterias, esse sendo um dos primeiros filmes brasileiros que a inserção do erotismo se mostrava como um atrativo para o público.

Os títulos também se apresentavam como ferramenta importante de atrativo para o público, carregados de duplo sentido e insinuações eróticas que muitas vezes não correspondiam ao conteúdo do filme. Em *As Aventuras Amorosa de um Padeiro* (1975), o título leva a crer que a narrativa seguirá o personagem e suas experiências amorosas quando na verdade é Rita que guia a narrativa, uma recém casada, que frustrada após sua lua de mel decide procurar amantes, logo as aventuras que iremos acompanhar são as de Rita.

As produções de pornochanchadas, pelo menos em primeiro momento, não entregaram a “safadeza” que era induzida pelos seus artifícios de marketing, como título e cartaz. Era benéfico para as produções que elas causassem certo burburinho contanto que atraísse público. Porém isso contribuía para a forma pejorativa como os críticos e intelectuais enxergavam esses filmes, partindo de uma visão elitista de que as produções seriam puramente escapistas, não contribuindo para um pensamento crítico do público. Nuno Cesar Abreu discorda desses críticos ao dizer que:

“Por outro lado, podemos supor que os espectadores (as classes populares) retirassem dos filmes mais informações do que se possa imaginar, visando ao "entendimento" de suas pulsões, ou neles tenham encontrado canais de libertação psicológica ou, no mínimo, diversão lúdica em que se reconhecessem como seres eróticos. De todo modo, como entretenimento de massa, os filmes precisariam mostrar, mesmo que através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público, trazer referências da sua realidade naquele momento. Teria de haver algum

ponto de contato entre o que era oferecido e o que o público vivia (ou procurava encontrar).” (ABREU, 2002, p. 155)

Aqui cabe uma discussão que essa pesquisa não será capaz de abraçar, contudo é importante destacar a distância do discurso politizado da esquerda para a realidade das classes populares, pois isso reverbera na maneira como os críticos e intelectuais lidavam - e ainda lidam - com a pornochanchada, por considerarem os filmes ausentes de posicionamento crítico por não serem autodeclarados políticos, o mesmo ocorreu em como a esquerda lidou com o desbunde.

Contudo usando essa citação como guia chega-se num ponto de maior tensionamento da pesquisa, quando é proposto olhar para essa produção, lida como pornográfica, como algo transgressor em algum sentido. Pois dentro desse cenário, filmes puderam existir e passar despercebidos pela censura, pois suas piadas não eram levadas a sério e o discurso político era mascarado pela nudez. Por conta disso, alguns diretores entendidos do que era esperado das pornochanchadas, filmes que não trabalhavam muito sua narrativa e que não possuíam um teor político, conseguiram se apropriar dos elementos desse gênero para fazer filmes que em outra conjuntura não seriam possíveis.

Dessa forma é possível encontrar exemplos de filmes produzidos nesse contexto que fugiam à regra e que podem ser lidos como lampejos desse gênero que ainda é visto com maus olhos, lampejos esses que se referem a representações femininas que fugiam em algum grau da pura objetificação feminina. Pois apesar de a grande maioria das pornochanchadas se comunicarem diretamente com o público masculino e suas questões sexuais, e a representação feminina ser mantida no lugar do corpo que é desejado, é possível pinçar filmes que trazem consigo representações femininas mais profundas, com subjetividade maior do que aquela que lhes foi reservada. É importante destacar que essa pesquisa não pretende ser indulgente com as representações equivocadas de gênero, classe e raça desses filmes, contudo não iremos renegar os lampejos de representações progressistas femininas que forem aqui citadas.

Dentro dessa ambiguidade temos o exemplo da cena inicial do filme *A Super Fêmea* (1973) dirigido por Aníbal Massaini Neto, em menos de 5 minutos de duração acompanhamos uma assembleia assumidamente feminista, composta por mulheres idosas, jovens grávidas e adolescentes, trajadas com o símbolo do feminismo ao contrário. As personagens questionam o uso da pílula anticoncepcional como uso exclusivo das mulheres, discutem essa que reverbera nos dias de hoje, e exigem o uso da pílula anticoncepcional masculina. Na fala a personagem clama pela mudança:

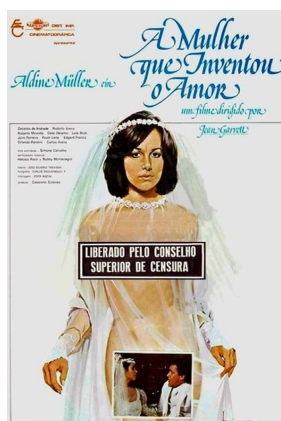
“Por que nós mulheres temos que arcar com as responsabilidades da gravidez? Chega! Os homens também têm que suportar esta carga. Não mais pela igualdade de direitos, não mais pela posição já conquistada há muito tempo, mas a implantação definitiva do poder que faz reis e mendigos, a guerra e a paz, o poder que move o mundo: o poder feminino, viva a supremacia das mulheres. [...] A partir deste momento, declaro nossa assembleia em permanente estado vigília, para exigir a criação da pílula anticoncepcional masculina, precisamos obrigar o homem a tomar a pílula, até por decreto se preciso for, mulheres do mundo todo uni-vos contra a pílula feminina, a favor da pílula masculina, sigam-me as que forem brasileiras” (A SUPER FÊMEA, 1973).

Após a cena inicial, tudo o que vem depois é contrário à ideia de feminismo. A narrativa se centraliza no dono de uma indústria farmacêutica que tem como novo produto a primeira pílula anticoncepcional masculina, a *No No Baby*, que não faz sucesso algum com os homens, pois o medo da impotência sexual é pavoroso. Então, como estratégia de marketing, o empresário farmacêutico busca na figura de um cientista maluco, metido a Raul Seixas, a criação de uma mulher modelo para ser premiada em sorteio. Vera Fischer interpreta a então mulher que agradaria a todos os homens brasileiros, fofa mas sexy, obediente e não questionadora, magra e alta, assim é a Super Fêmea. A Super Fêmea acaba sendo um exemplo dessa ambiguidade nos filmes de pornochanchada, pois sua construção e representação reforça o papel subjugado da mulher da mesma maneira que tenciona discussões progressistas sobre a liberação sexual.

A subversão do amor romântico é o tema principal da pornochanchada *A Mulher que Inventou o Amor* (1981) dirigido por Jean Garrett. O filme traz uma representação progressista feminina através da personagem Doralice, uma virgem e ingênua que acredita fielmente no amor romântico. O filme se inicia ao som da marcha nupcial enquanto vemos a imagem de várias manequins perdidas no escuro com olhares mortos à espera do casamento. Assim como as manequins que ficam meses esperando serem escolhidas, Doralice espera o dia em que o amor irá chegar em sua vida. É num frigorífico através de uma relação sexual forçada com açougueiro, que lhe dá de presente 1kg de carne pelo momento de prazer, que a protagonista conhece o sexo, que antes para ela significava amor. O filme nos apresenta a realidade dessa mulher que lamenta ao pensar que, agora por ter sido abusada sexualmente,

não serviria para o casamento, ao invés de chorar pela violência sofrida ela chora pelo que não irá conseguir.

Figura 2. Poster do filme “A Mulher que Inventou o Amor” (1980)¹⁴



IMDb, 2025. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt0261082/>> Acesso 19 fev. 2025.

O medo da personagem se dá no momento que recebe um convite de sua amiga para se tornar prostituta, após garantir que ela irá fazer sucesso com os homens por sua aparência ingênua e jeito de moça. Doralice aceita o convite e assim entende como o sexo funciona através do poder. Ela é levada numa jornada de consciência da dinâmica patriarcal, logo é entendida a necessidade de fazer com que o homem se sinta viril na cama, daí nascem os gemidos malucos da personagem que nesse ambiente de trabalho acaba criando uma persona, Tallulah que representa a morte da inocência. Agora Doralice é a rainha dos fingimentos.

Quando o ideal romântico bate em sua porta já é tarde demais, o galã que Doralice sempre sonhou lhe aparece de branco e faz o pedido de casamento. Essa sequência clímax do filme resulta no assassinato do noivo. Doralice não só mata o noivo, como mata sua versão que acreditava em todas essas convenções sociais designadas às mulheres. Mesmo não seguindo essas convenções ao pé da letra, é perceptível que a jornada da protagonista é uma forma de se preparar, não para se vingar do açougueiro que lhe tirou a virgindade ou da amiga que lhe chamou para esse caminho, mas por todas as vezes em que lhe foi apresentada a ideia do amor romântico castrador.

É pelo sexo que a protagonista é dominada e é pelo sexo que ela consegue se apropriar do poder, essa subversão que Garrett faz ao mostrar num restaurante pessoas bebendo sangue e se alimentando de carne e finalizar com uma sala toda ensanguentada e no final uma noiva vestida inteiramente de vermelho. É mostrar que a arma utilizada para matar a pessoa amada é

¹⁴ Interessante tornar a atenção para a faixa preta localizada em cima dos seios da personagem escrito “Liberado pelo Conselho Superior de Censura”

a mesma que um açougueiro usa para desmembrar um animal morto. Por mais que Doralice amasse esse homem dos sonhos, mesmo lhe sendo prometido tudo que ela sempre sonhou, é como se nesse momento já não houvesse volta. Nesse momento ela já se coloca em primeiro lugar antes do amor que lhe foi vendido, antes das experiências traumáticas que teve. Ela inventa o amor para que lhe caiba e não o inverso. Ela dá adeus ao branco e veste o vermelho.

O exemplo brevemente citado acima nos mostra a possibilidade de encontrar lampejos de representação feminina na pornochanchada, tensionando questões como o casamento, maternidade e seu poder sobre a própria sexualidade, mesmo que não seja impresso imagneticamente da melhor forma e muitas vezes atravessados pelo olhar masculino, ainda assim são personagens que têm sua subjetividade abordada no âmbito da sexualidade e que dentro desse gênero podemos considerar como facetas de representações femininas progressistas.

4 NUDEZ NEGOCIADA

Com contexto social e político estabelecidos, nos resta uma questão que se mostra pertinente para a compreensão sobre a ambiguidade da censura: Por que a ditadura era complacente com a dita imoralidade dos filmes de pornochanchada?

Nesse momento da discussão é interessante, pela primeira vez, atribuir a responsabilidade das censuras as pessoas que participavam do processo de liberação dos filmes, que carregavam consigo os valores conservadores e cristãos os guiando pelo processo, este que não possuía regras pré-estabelecidas. Assim, operavam dentro de um paradoxo: reprimindo a sexualidade feminina ao mesmo tempo que permitia a nudez das mulheres. Para os censores a nudez poderia ser negociada enquanto a mensagem ideológica não. Logo, é possível enxergar com maior clareza que se o filme não se alinhava com discurso do milagre econômico, amplamente defendido pelo governo, era censurado.

“Apesar de o braço censor ser mais tolerante em relação a filmes eróticos do que a filmes de temas sociais - "sexo pode, política não" -, não significava que esta produção agradasse ao establishment estatal-militar, que, com certeza, preferiria produtos mais nobres e patrióticos. De qualquer modo, nos setores intelectuais, a pornochanchada seria taxada como politicamente "de direita", por sua inconsistência temática e conservadorismo formal, e por desviar as classes populares de questões relevantes e da conscientização de seu papel histórico. O fator complicador desta equação é que os sujeitos da produção pertenciam à mesma classe daqueles para os quais se dirigiam. Neste sentido, é possível considerar a pornochanchada um subproduto no campo da indústria cultural, gerado por um regime de força, mas nunca por preferência da ditadura.” (ABREU, 2002, p. 162)

Apesar de não ser um produto cultural benquisto pelo governo, a pornochanchada trazia retorno econômico, levando muitas pessoas ao cinema, empregando profissionais e tudo isso sem investimento direto do governo, já que os filmes eram produções independentes. Mas para além do retorno econômico, as narrativas essencialmente patriarcais de certa maneira se mostravam como algo positivo, pois em suma o protagonismo era reservado aos personagens masculinos seus anseios sobre virilidade e desempenho sexual, e às mulheres eram designados personagens-objetos que geralmente não traziam consigo subjetividade alguma. O grupo de censores era composto em grande maioria por homens, logo podemos

inferir que as censuras eram transpassadas pelo *male gaze*¹⁵. A satisfação em observar corpos femininos nus acaba vindo antes do ataque à moral e aos bons costumes. Então, podemos elencar três pilares que asseguravam a permanência das pornochanchadas em meio à ditadura: dinheiro, garantindo um capital financeiro de retorno satisfatório e por isso manutenção do poder militar; o machismo, que fazia a manutenção do *status quo* e a sua popularidade. Interessante pontuar que com o aumento de produções que censura passou a lidar com o enrijecer da ditadura, um investimento de capacitação de novos censores foi feito, em 1972, o curso “Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)” ministrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril (PINTO, 2006, p. 11).

4.1 Recusa da Submissão

Em meio a produção ostensivamente masculina, se encontra "Os Homens que eu Tive" (1973) dirigido por Teresa Trautman aos 22 anos de idade. O filme estabelece logo de início o triângulo amoroso entre Pity, seu marido Dodê e seu namorado Sílvio, e sem pedir licença nos mostra o casal convidando Sílvio para morar com eles. Por abordar a questão da liberação sexual feminina, foi censurado em seu ano de lançamento e assim permaneceu até 1980, totalizando 7 anos de banimento dessa película e de Trautman como realizadora.

Dentro dessa conjuntura política, a diretora vai fazer algo quase impossível, vai realizar e lançar seu filme se apropriando de elementos da pornochanchada para atrair público, como o título e pôster, para contar uma história. Esse movimento é feito por outros cineastas, visto que usando o deboche e a nudez como disfarce era possível contar a história que desejava sem ter problemas com a censura, mas não foi o caso de Trautman.

O filme estreou no Rio de Janeiro em junho de 1973 no cinema Roxy, com seus 1800 lugares tomados. Durante dois meses as sessões continuaram lotadas, tendo estreado também em Belo Horizonte, o que sinalizava um provável sucesso de bilheteria. A vez de São Paulo estava marcada para a Semana da Pátria (setembro) de 1973, quando acabou sendo interditado. (VEIGA, 2013. p. 57)

¹⁵ Termo cunhado por Laura Mulvey no ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) se refere ao olhar masculino que é utilizado para objetificar e sexualizar mulheres

O filme foi visto de maneira superficial pelos censores como pornochanchada e como uma desonra a família e a mulher brasileira. Assim, após seis semanas em cartaz, o filme foi censurado. Contudo, a realizadora tentou liberar seu filme para circulação, oferecendo concessões para que o filme saísse do embargo. A revista do Arquivo Nacional (1998)¹⁶ toca um pouco nesse assunto “Enquanto Teresa Trautman tentava liberar *Os Homens que eu Tive*, sobre uma mulher devoradora de homens, foi-lhe sugerido amenizar o título que pareceu muito agressivo. Este foi alterado para ‘*Os homens e Eu*’, mais palatável ao establishment masculino.” Dez anos após o lançamento e censura do seu primeiro longa, em entrevista ao jornal *O Pasquim*, a diretora discorre sobre:

“Claro, se meu filme chamasse ‘*As Mulheres que Eu Tive*’, ou ‘*Eu Dou o que Elas Gostam*’, não seria interditado. Fui enquadrada por ter cara de menininha. Virou ‘atentado à moral e à família, denegrindo a imagem da mulher brasileira’. Sugeriram que eu tirasse do filme qualquer insinuação de que a personagem era uma mulher casada. Se fosse uma prostituta, podia, mas balançar a instituição do casamento... A quem beneficia o cinema pornô? Aos exibidores. Cumprem a obrigatoriedade de reserva de mercado com um filme do qual são sócios, feito a um custo baixíssimo, com o qual pode faturar o máximo.” (TRAUTMAN, 1983).

A classificação equivocada desse filme pode nos levar a crer que os filmes não precisavam de muito para serem classificados como pornochanchada, bastava ter erotismo. Mas não é pelo simples fato de ser ou não uma pornochanchada, é que neste filme há um retrato de uma mulher totalmente livre em todos os âmbitos: financeiro, amoroso e sexual, o que nos leva a entender que abordar a sexualidade sob um viés feminista é considerado um tabu, ainda que fosse dentro de um contexto de liberação sexual.

Mas o que há de tão transgressor numa personagem que exerce sua liberdade sexual? O filme não vai tratar de responder essa pergunta, pois apesar de lidar com temas ideológicos não tem como objetivo principal fazer uma defesa do discurso de liberação sexual, apenas ser o que se é. A questão latente no trabalho de Trautman era lidar com esse tema sem fazer nenhuma imposição ao espectador, porém para o contexto uma mulher ser livre já era transgressor demais. Em entrevista, a realizadora comenta sobre: “Se tentou de todas as

¹⁶ Acervo: revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, pp. 39-56, jan/dez 1998 - pág.55 <<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes-1/Acervo681.pdf/view>>

formas na época. Somente depois é que se conseguiu liberar o filme, porque não fazia o menor sentido o filme estar interditado, não tinha uma cena, não tinha nada. Era o contexto.”

Para fazer seu filme, Trautman se inspirou na persona pública de Leila Diniz, pois a atriz representava a mulher progressista que não tinha vergonha de falar sobre assuntos considerados polêmicos, e ao seu lado desenvolveu “Os Homens que eu Tive” que seria interpretado por Diniz que infelizmente sofreu um trágico acidente um ano antes das filmagens começarem. Assim surge a personagem protagonista dessa história, Pity, que ao longo de 83 minutos de duração se envolve amorosamente e/ou sexualmente com cinco pessoas. A personagem é fiel a sua independência, e assim como o filme, não pede licença para falar o que quer. Esse estado de ser é transportado para a forma do filme, que vai desde a caracterização da protagonista, que usa roupas finas e transparentes sem serem associadas com sensualidade, até sua encenação. Darlene Glória empresta seu corpo para essa personagem leve e sem vergonha de ser quem é.

Aqui é importante nos atermos a escolha da atriz que irá substituir o então papel de Leila. Não vai ser totalmente por acaso que Trautmann irá escolher Darlene Glória para viver essa personagem, Darlene era um rosto conhecido em filmes de comédias eróticas. Trautmann propõe, mesmo que de maneira não declarada, a inversão dos esquemas narrativos desses filmes que se utilizavam da libertação sexual para fins moralistas. Para seu filme, ela irá pegar um rosto conhecido e fazer alusão aos títulos utilizados nos filmes da Pornochanchada que remetem sempre ao desejo masculino, como: “*Elas São do Baralho*” (1977) dirigido por Silvio de Abreu, “Os Paqueras” (1969) dirigido por Reginaldo Faria, “Eu dou o que ela gosta” (1975) dirigido por Braz Chediak, “Os maridos traem... as mulheres subtraem!” (1970) dirigido por Victor di Mello, entre outros, como uma forma de evocar convenções da Pornochanchada e as converter. Seu filme traz como principal questão a liberdade sexual, contudo não trata com duplo sentido ou farsa, como as comédias eróticas costumam tratar.

Pity é uma mulher casada que namora e começa a se envolver com outra pessoa, as relações são postas no filme com naturalidade. Não há dramaticidade na encenação nesses momentos, o marido quando sente ciúmes não imprime raiva. A incorporação da leveza, está na mise en scene posta através dos espaços físicos onde as portas e janelas estão sempre abertas, os espaços são naturalmente iluminados e as cortinas balançam com o vento, os personagens circulam pelos espaços com leveza, não há dúvida no que está se fazendo. Essa simbologia de caminhos abertos ajuda a realizadora a estabelecer uma atmosfera de clareza, clareza essa que se apresenta em discurso ao não ter intenção de convencer ninguém de que a maneira que Pity leva a vida é a correta.

Assim como não existe vergonha em Pity em ser livre, suas roupas coloridas, leves e transparentes mostram suas curvas, contudo a forma como Trautmann escolhe filmar a personagem corrobora com a construção dessa mulher livre, que anda pelada em casa não para seduzir alguém mas por que lhe é confortável assim. Podemos ser levados, por fatores externos, tais como os conhecimentos sobre feminismo na contemporaneidade, a pensar que Pity é um símbolo de mulher progressista, alguém que representa uma mudança da representação feminina por exercer suas liberdades - financeiras, emocionais mas principalmente sua liberdade sexual de maneira tão honesta, mas apesar disso a personagem não é apresentada como militante ativa. À Pity interessava muito mais garantir a manutenção da sua liberdade individual do que coletiva.

Assim, Trautman nos apresenta uma personagem que de maneira geral vive sem muitos problemas, ela tem dinheiro para sair de casa quando bem entende, pode ajudar a irmã e seus sobrinhos por algum tempo enquanto passam por problemas, não há grandes conflitos em seus núcleos amorosos, porém isso não significa que o filme não traga o pensamento moralista da época acerca de mulher libertas, contudo Trautman põe isso de maneira interessante no filme. O julgamento do cunhado de Pity é percebido de maneira sutil através da fala de sua filha Melanie, sobrinha de Pity. Na cena, Melanie vai visitar a tia que está morando com o novo namorado Peter e no momento está recebendo a visita de seu marido Dodê, e avisa a tia que não pode mais visitá-la, porque seu pai acha que ela mudava de casa toda hora e arrumava muitos namorados.

O que é natural para as pessoas envolvidas Pity, Peter e Dodê é visto com reprovação pelo pensamento moralista comum na época. Devemos também observar a sensibilidade da realizadora ao trazer o olhar da criança Melanie sobre a situação, a criança não julga ou questiona sua tia quanto aos namorados que lhe são apresentados. O que é posto é tratado com naturalidade.

O amor romântico parece não satisfazer a personagem, o primeiro conflito que o filme nos apresenta é com a entrada de Peter no triângulo amoroso composto por ela, seu marido e seu namorado, Sílvio. Nesse momento, vemos pela primeira vez o ciúmes de Dodê, é entendido que Peter é amigo dele e que para ele foi uma infeliz surpresa saber que ele era o novo amante de sua esposa. A ideia de posse é colocada como fator importante para que o conflito seja mantido.

As portas, que antes estavam abertas, aparecem simbolizando o conflito interno da personagem, quando ela se tranca no banheiro. Uma fala do filme que acho importante destacar talvez resuma essa questão "Primeiro a gente ama a pessoa, depois quer se apossar do

presente dela, depois quer se apossar do futuro dela, e fica angustiada por não poder se apossar do passado”.

Figura 3. Frames do filme “Os Homens que Eu Tive” (1973)



Fonte: TRAUTMAN, Teresa. Os Homens que Eu Tive (1973).

Podemos observar na figura 3 que a porta irá se fechar mais uma vez no filme, na cena em que Pity está na república escrevendo. Nesse momento há uma recusa da personagem em assumir o papel da submissão, ela se recusa a ocupar esse lugar em prol da manutenção do seu casamento, que apesar de já não se organizar de maneira tradicional, não era o suficiente para ela. Nem faz o mesmo para continuar com Peter, que no final das contas também vai tentar ter posse sobre ela.

Ao recusar a submissão, Pity vai se encontrar perdida - ou por que não, verdadeiramente livre. Não há punição para essa personagem que vive livremente sua sexualidade, e considero o filme muito subversivo nesse ponto. Suas subversidades se apresentam desde a realização, quando aos 22 anos de idade Teresa Trautmann realizaria esta obra contra todas as probabilidades, trazendo à tela do cinema uma mulher livre de julgamentos e fiel a sua independência, apenas sendo o que é. A narrativa se encerra com certo tom de melancolia ainda sim leve, com Pity contando ao seu marido e namorado que ela está grávida. Quando questionada pelo marido sobre de quem é o filho, ela responde “é meu”. A escolha da cena final traz a lembrança Leila Diniz exibindo sua barriga grávida na praia com o seu filho no ventre, filho esse que não pertencia a nenhum casamento. Agora Pity poderia replicar o novo modelo de mãe apresentado por Leila.

5 AS AVENTURAS AMOROSAS DE RITA

Os ecos da revolução sexual feminina irão reverberar na pornochanchada “As Aventuras Amorosas de um Padeiro” (1975) dirigida por Waldir Onofre. Conhecido por sua atuação nos filmes Ganga Zumba (1963), Macunaíma (1969) e O Amuleto de Ogum (1974), Waldir é o primeiro homem negro a dirigir um longa-metragem no cinema brasileiro.

Como sabemos, os títulos das pornochanchadas muitas vezes não passavam de uma pista falsa sobre seu enredo e é o que acontece em As Aventuras... pois não é o padeiro, personagem Seu Marques (Paulo César Pereio), que irá guiar essa história. Ao contrário do que o título e o pôster do filme nos indicam iremos acompanhar as aventuras amorosas de Rita (Maria do Rosário), desviando da abordagem comum do homem como agente ativo do desejo.

O olhar de Waldir Onofre sobre a classe média brasileira é transposto na construção dos três personagens masculinos que orbitam em torno de Rita, seu marido, Mário (Ivan Setta), o padeiro, Seu Marques e o pintor amante negro, Saul (Haroldo de Oliveira). Ausente de caricaturas, o diretor traz a figura do homem comum de classe média, aquele que é moralmente correto, segue as regras e faz tudo direito na vida, encarnado no personagem de Mário que não entende o que tem de errado com a esposa - quando nem ao menos consegue reparar a insatisfação da mesma. E a figura do português, Seu Marques, que é a figura do homem branco cafajeste que tira vantagem dos outros mas que é melhor do que qualquer brasileiro, assim retratando a figura do homem estrangeiro que enxerga os brasileiros como preguiçosos, burros e folgados. Essa relação se ilustra pelo ciclo de amizades do padeiro, ele está rodeado de homens tontos, meio caipiras, malandros, pequenos em tamanho, assim reforçando essa ideia de que o padeiro é sempre mais do que ele realmente é. Ambos são homens brancos em ascensão financeira, enquanto Saul, o artista negro com quem Rita também se envolve, representa junto com a protagonista as posições mais frágeis da sociedade.

Rita é uma jovem professora recém casada, que frustrada após sua lua de mel, é aconselhada pelas amigas a procurar um amante, porém é confrontada pelo seu próprio moralismo. Seu grupo de amigas que confessam que só conseguiram gostar de sexo depois de terem um outro parceiro fora do casamento, são resultado das mudanças sociais da década de 1970, agora não só restrita ao grupo privilegiado de mulheres artistas e pessoas estudadas, a caminhada para autonomia feminina através da sexualidade já era algo possível de pessoas comuns - como as amigas de Rita.

As caminhadas pela cidade são guiadas pelas fantasias sexuais de Rita, onde ela e suas amigas admiram um grupo de homens que estão trabalhando numa obra, maioria homens negros. Filme cai no lugar da hipersexualização do homem negro, a câmera que em outras comédias eróticas que faria quase uma dissecação do corpo feminino, nesse momento irá sexualizar os corpos desses homens. Sobre a objetificação do homem negro em *As Aventuras...*, na crítica escrita para Revista Cinética, Juliano Gomes discorre sobre:

“Uma das tarefas da colonização é castrar a mulher e o escravo, é alheá-los à possibilidade de prazer, portanto de autonomia. Neste sentido, Onofre não foge da objetificação do corpo negro, e não livra Rita desse padrão, pois aqui não há condenados nem heróis. Esse dado faz parte da condição de Rita e não anula seu trajeto de desejo e emancipação. Entretanto, Onofre não castra seu próprio cinema, unindo reflexão complexa, erotismo e humor – o que lhe custou a expulsão do clube de cineastas “sérios”, adicionado, claro, ao racismo do meio.” (GOMES, 2018)

Juliano Gomes (2018) traz para discussão o racismo velado abordado no filme, visto que o diretor não foge da objetificação do corpo negro e não livra sua protagonista do mesmo. Waldir expõe as contradições de suas personagens ao invés de puni-las por sua contradição, porque são nas contradições que habitam o desejo.

Após ter sido paquerada pelo padeiro português, para quem lhe afirmou com seriedade que era casada, Rita convida seu marido Mário para ir a um motel e é repreendida por ele, que considera uma imoralidade o convite. Cansada da passividade de seu marido, ela dá uma chance para seu desejo e aceita sair com o padeiro.

Waldir Onofre, mesmo traçando uma certa cartografia social da classe média não se distancia de sua protagonista e de suas questões subjetivas, desde a primeira sequência temos contato com o conflito dela sobre maternidade e casamento. Rita fica ansiosa por não conhecer seu próprio desejo e antes de aceitar explorá-lo, não entende por que não é capaz de conseguir isso dentro do casamento. A instituição do casamento e seu caráter sagrado já vinha sendo tensionado desde a década anterior como discutido anteriormente, mas aqui vemos que mesmo com toda efervescência de mudanças no âmbito social dos anos 1970 questionar os modelos tradicionais de relacionamento causava conflito interno para as mulheres. Ainda na primeira sequência do longa, vemos a protagonista chorar de desespero dizendo que não quer ter filhos e que se arrepende de ter se casado.

A representação de Rita flutua entre um caráter essencialmente feminista, como é o caso de Pity, protagonista de “Os Homens que eu Tive”, que vive sua vida de maneira totalmente libertária e entre um caráter masculino de se enxergar o progressismo feminino, como é o caso de Solange, protagonista de “A Dama do Lotação” (1978) dirigido por Neville de Almeida, que assim como Rita se guardou para o casamento e teve uma primeira experiência ruim. No caso de Solange (Sônia Braga) fica claro que foi vítima de abuso sexual na sua noite de núpcias e por isso não consegue sentir prazer com o seu marido, passando a buscar por prazer na rua, em ônibus e praças. Neville, possui uma abordagem mais próxima do olhar masculino objetificador, onde a transgressão de Solange é retratada sob um imaginário masculino do que seria uma mulher dona do seu próprio prazer, seguimos Solange em sua missão diária de se realizar sexualmente, como uma *femme fatale*. As situações eróticas são sempre controladas por Solange que possui o poder no sexo, contudo são filmadas de maneira *voyerística*, enquanto Waldir consegue se aproximar mais do viés libertário dessa questão, onde o filme não tem como objetivo principal acompanhar de maneira as experiências sexuais de sua personagem, as cenas de sexo são ínfimas quando comparadas à outras pornochanchadas e sim a jornada de autoconhecimento de Rita, acredito que é nesse ponto que As Aventuras... se mostra como um exemplo de verdadeiro lampejo dentro da cinematografia da pornochanchada.

No início da autodescoberta de Rita, ela se envolve com o padeiro, que representa o personagem machista típico de comédias eróticas -- “brindemos a minha virilidade”, diz ele após se relacionarem. Seu Marques se revolta por não receber atenção de Rita após esse único encontro, mesmo ele oferecendo “grapetes”, saídas de carro e levando-a em restaurantes. Em uma dessas saídas com o português, Rita conhece um artista negro chamado Saul e escapa do encontro para conhecê-lo melhor.

Ela troca o branco, rico, metido a besta, gringo pelo pobre, preto, descendente de povo escravizado e Saul se torna seu verdadeiro amante. Padeiro se revolta quando percebe que Rita já está se envolvendo com outra pessoa e planeja acabar com seu casamento. O português contrata um advogado de família para investigar Rita, alegando que ele é seu esposo para comprovar que ela está o traindo e assim ser punida através da lei do adultério¹⁷.

O caráter progressista de As Aventuras Amorosas de um Padeiro se mostra em dois pontos principais: ao aliar duas figuras, mulher e o homem negro, para tensionar questões que

¹⁷ Instituída em 1940 e revogada em 2005, a Lei do Adultério nº 11.106, previa pena de 15 a 6 meses para o traidor e para o amante, desde que este estivesse ciente que o outro era casado(a). Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111106.htm> Acesso em 22 fev. 2025

o diretor considerava latentes e ao não exagero de nudez feminina. Em um dos encontros de Rita e Saul, eles estão se beijando numa praia deserta após ele desenhar ela, quando um barco cheio de pessoas brancas se aproxima e começam a gritar “cachorro, sem vergonha” como se não lhes fosse permitido o prazer.

Mais próximo do clímax do filme, Rita se encontra com seu marido, esse que virou alcoólatra ao saber das traições, diz que está grávida e diz que só há uma solução, o desquite. Mário, bêbado, impõe que ela tenha o filho, que mesmo que seja de outro pai aquela criança vai nascer. Desesperada com a gravidez, Rita escapa para casa de Saul.

A partir desse ponto o filme vai se encaminhando para uma crescente da comédia do absurdo. O padeiro, ao lado do advogado, constrói um plano para flagrar o adultério, mas para prendê-los em flagrante seria necessário a ciência do verdadeiro marido. Com o marido de Rita presente, totalmente embriagado, saem os três em direção a casa de Saul. A notícia se espalha pela cidade e o que seria um flagrante vira um bloco de carnaval, ao som do cortejo, as batucadas ritmadas chamando a atenção dos transeuntes que se unem à passeata do flagrante sem ao menos saber o que estava acontecendo. O ponto é que não importa mais quem traiu e quem foi traído, é pela espetacularização do adultério, a característica popular brasileira de transformar qualquer situação em festa.

Enquanto isso, Rita recorre a Saul para falar sobre sua decisão de interromper sua gravidez, pois não quer que a criança sofra como ela, mas é repreendida pelo artista que é totalmente contra o aborto. Nessa cena, o diretor coloca novamente as contradições como elementos essenciais na construção de suas personagens, Juliano Gomes discorre sobre:

“Este trabalho de Waldir Onofre, visto hoje, nos lembra que não há caminho de construção de nós mesmos que não passe por uma vivência radical de nossas contradições. Um filtro moral estanque do eventual espectador não passará nem de dez minutos de filme. O que faz com que esse cinema sobreviva hoje com renovada força é justamente sua evidente habilidade de narrar uma experiência mundana de um Brasil popular, sem exotizar nem construir uma neutralização via individualismo excessivo do ambíguo desejo de “humanizar” personagens.” (GOMES, 2018)

É importante resgatar tópicos discutidos anteriormente nesta pesquisa acerca da ambiguidade e da contradição que permeia na década de 1970. No trabalho de Waldir Onofre a abordagem desse sintoma social brasileiro parece ser ciente de suas nuances, já que ao

encontrar um limite de Saul sobre aborto, Rita o reconhece mas não se afasta, pois encontra ali a possibilidade de uma vida fora dos moldes que lhe fora reservado num eterno casamento infeliz.

Outro tópico que não iremos aprofundar mas que é de extrema importância pontuar é a transgressão deste filme em abordar o racismo e as questões que permeiam a certa impossibilidade do artista negro no Brasil, podemos inferir assim que Saul é o personagem pelo qual Waldir Onofre dialoga diretamente sobre sua própria realização. Uma cena que gostaria de destacar é quando Rita pergunta a Saul se não dá para aliar teatro com a pintura e ele responde: “Não, porque eu vivo sonhando, eu gosto de sonhar, é maravilhoso sonhar. Escuta uma coisa, você, você acha que eles deixariam eu fazer Hamlet? Jamé”. Rita o responde que nunca tinha parado para pensar nisso e se pergunta “mas como se tem negro em todas as profissões?” e Saul continua: “É isso aí. Eu por exemplo, conheço negros prefeitos, padre, intelectual, serviçal, marginal e esquento a cabeça com isso não. Um dia eles terão mentalidade de diretor de escola de samba, aí está tudo resolvido.”

Retomando a cena final, uma banda hippie é posta próxima a casa de Saul para garantir o sucesso no flagra. Enquanto o advogado leva o marido arrastado para conferir, uma multidão de adultos, crianças, idosos, cachorros, se reúnem em frente ao local no clima de carnaval. Dentro da casa, Saul e Rita encenam o assassinado e suicídio de Otelo, peça de Shakespeare, enquanto amigos do padeiro de equilibram numa escada para espiar o que eles estão fazendo.

O filme se encerra com a comédia do absurdo que se encaminha para Saul fingindo incorporar o orixá Exu, com cores do time do Flamengo contrário a uma enorme bandeira do Vasco, seu time rival, da casa do padeiro. Quando todos começam a dançar em transe, aparece Rita incorporando uma Pomba Gira, entidade que representa a sexualidade feminina, enquanto Exu representa a sexualidade masculina.

Ciente de que os lampejos encontrados nas pornochanchadas são ínfimos, vale o esforço de reconhecer que dentro dessa conjuntura política e cinematográfica a existência de personagens como Rita, de As Aventuras de um Padeiro, Doralice, de A Mulher que Inventou o Amor e Solange, de A Dama do Lotação, que questionam o casamento, maternidade e seu poder sobre a própria sexualidade, mesmo que não seja impresso imagetivamente da melhor forma e muitas vezes atravessados pelo olhar masculino, ainda assim são personagens que têm sua subjetividade abordadas no âmbito da sexualidade e que dentro desse gênero podemos considerar essas representações femininas progressistas, servindo para época e para hoje como uma constante afirmação política.

A esperança é que ao lidar com contraditório desse gênero que carrega consigo um histórico de estigma, possa contribuir para o entendimento da história do Cinema Brasileiro e do inerente reflexo da sociedade brasileira nos filmes.

Por fim, buscando a expansão do escopo de estudo dessa pesquisa, defendo a hipótese de que devido à transformação das Pornochanchadas em filme de sexo explícito no final da década de 1980 e o período de hiato na produção cinematográfica no Brasil, o movimento do Cinema de Retomada se apresenta como um movimento que irá renegar a pornochanchada, descartando os lampejos e contribuindo para um cinema brasileiro sem tesão.

6 CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou analisar como a sexualidade e desejo feminino foram abordados nos filmes de comédia erótica, levando em consideração o contexto sociopolítico e cultural do Brasil nas décadas de 1970 a 1980. As tensões entre revolução sexual, censura e movimentos de contracultura são explorados ao longo dos capítulos, assim como a ambiguidade das pornochanchadas.

No panorama social brasileiro dos movimentos de revolução sexual, ficou evidente que o processo se dá de maneira heterogênea e restrita, e que embora a pílula anticoncepcional atribuísse um grau de autonomia sobre o corpo feminino, a sociedade patriarcal e sua moralidade impedia ainda que essa liberdade sexual fosse vivida de maneira integral. Além da revolução sexual, outro movimento de contracultura que se apresentou foi o desbunde, para o entendimento de manifestação cultural que não era nem de direita nem de esquerda, que recusava a moral conversadora e os dogmas da esquerda militante. Nesse contexto, a figura da atriz Leila Diniz se destacou como símbolo de transgressão, tensionando a instituição casamento, a exposição e não-vergonha da gravidez e o prazer feminino.

Nos capítulos seguintes, a pesquisa explorou as comédias eróticas e observou que a nudez e erotismo eram usados como estratégia de marketing para produção e distribuição desses filmes. Foram abordadas as vozes unívocas sobre o gênero ao considerar seu valor cultural baixíssimo, no entanto foi possível encontrar alguns filmes e personagens femininas que fugiam dessa lógica machista, ainda que de forma tímida, essas personagens expressam seus desejos e subjetividade além da mera objetificação.

Já a imagem cinematográfica da nudez expõe o paradoxo da censura no Brasil, visto que, enquanto produções que tensionavam o casamento ou o *status quo* eram censuradas, as pornochanchadas eram amplamente toleradas, pois além de não representar ameaça ideológica direta à ditadura, faziam a manutenção dos estereótipos, logo a manutenção da estrutura patriarcal. A sexualidade poderia ser explorando contando que fosse mantida sobre uma representação normativa, um exemplo abordado na pesquisa é o filme “Os Homens que eu Tive” (1973), de Tereza Trautman, que foi censurado durante oito anos por apresentar uma protagonista casada que era sexualmente livre

Através da análise de três filmes, “A Super Fêmea” (1973), que abre com um discurso feminista sobre a pílula anticoncepcional masculina, e “A Mulher que Inventou o Amor” (1981), que desconstrói o mito do amor romântico, é possível inferir que representações mais

progressistas eram possíveis de serem encontradas nas pornochanchadas, o que sugere a queda ou possível tensionamento da ideia monolítica de que esse gênero não possui complexidades. Já a análise do filme “As Aventuras Amorasas de um Padeiro” (1975) fecha a pesquisa com uma perspectiva única de que o filme se destaca por subverter a lógica da pornochanchada, sua narrativa não gira em torno da exploração sexual masculina e sim da autodescoberta de Rita. Além de tensionar as convenções da pornochanchada, Waldir Onofre vai explorar assuntos considerados delicados para época como sexualidade e desejo feminino, racismo e questões de classe.

O que nos leva a sugestão de que esse gênero merece ser investigado com maior profundidade, ciente de suas nuances e atento às possíveis agências femininas. Devendo ser analisado ciente de suas ambiguidades: um gênero que ao mesmo tempo reforça discursos patriarcais mas que libera filmes de cunho sexual para o grande público. Dessa maneira se espera que a presente pesquisa possa contribuir para um debate amplo sobre a história do cinema brasileiro, o erotismo e as representações da mulher no cinema, reconhecendo os limites e possibilidades da pornochanchada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Patrícia Marcondes de. A revolução sexual e o feminismo de Rose Marie Muraro através da imprensa alternativa contracultural nos anos 70. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA**. 2017. p. 9-11.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**; tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- DE ABREU, Nuno César Pereira. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2002. Tese de Doutorado. [sn].
- DE BARROS, Patrícia Marcondes. Tropicália: contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60. **dObra [s]—revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 9, n. 20, p. 160-177, 2016.
- DE OLIVEIRA, Leonardo Davino. Desbunde e resistência: terceiras margens do lado de lá do lado. **CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE**, 2017.
- DINIZ, Leila. Entrevista de Leila Diniz a O Pasquim. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, nº 22, 20 a 26 de nov. 1969.
- DINIZ, Sheyla Castro et al. Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”(1969-1974). **Doutorado em Sociologia. IFCH/Universidade Estadual de Campinas**, 2017.
- DO CARMO, Paulo Sérgio. **Prazeres e pecados do sexo na história do Brasil**. Edições Sesc SP, 2019.
- GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: atriz experimental**. Edições Sesc SP, 2021.
- GOLDENBERG, Mirian. Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser. **Estudos Feministas**, v. 2, n. 2, p. 445-453, 1994.
- GOMES, Juliano. Saravá, My Brother. **Revista Cinética**, 26 nov. 2018. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/sarava-my-brother/>> Acesso em 22 fev. 2025.
- JABOR, Arnaldo, “**Toda nudez: um papo entre Nelson e Jabor**”, O Globo, 9/3/1973, p. 7.
- NETTO, Tatiana Trad. **Corpos Falantes: o paradoxo do feminino em alguns filmes de pornochanchada realizados no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980**. Orientadora: Linda Rubim. 2023. 244 f.il. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.
- O Pasquim**. Rio de Janeiro, nº 22, 20 a 26 de nov. 1969.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 1978.

TRAUTMAN, Tereza. Entrevista de Tereza Trautman ao O Pasquim. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, nº 746, 13 a 19 out 1983.

VEIGA, Ana Maria. Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 40, n. 40, p. 52-73, 2013.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**. 1988.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"**. Univ of California Press, 1999.

<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=153> [foto]

FILMOGRAFIA

A DAMA DO LOTAÇÃO. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, Tecla Filmes, 1978. 1 DVD (96 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aUHj3cnd54A>>

A MULHER QUE INVENTOU O AMOR. Direção de Jean Garrett. São Paulo: E.C. Filmes, Marte Filmes, 1980. 1 DVD (100 min), son., color.

A SUPER FÊMEA. Direção de Aníbal Massaini Neto. São Paulo: Cinidistri, 1973. 1 DVD (101 min), son., color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LHH9kAMVmWM>>

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO. Direção de Waldir Onofre. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975. 1 DVD (107 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YjAOzyAXbes>>

ELAS SÃO DO BARALHO. Direção de Silvio de Abreu. Cinedistri. 1977. 1 DVD (90 min), son., color.

EU DOU O QUE ELA GOSTA. Direção de Braz Chediak. Plano Cinematográfica e Sincro Filmes. 1975. 1 DVD (87 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KiI-U5us5LY>>

FLESH MARKET. Direção de Satoru Kobayashi. Japão, 1962.

GANGA ZUMBA. Direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Tabajaras Filmes, 1963. 1 DVD (100 min), son., preto e branco. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>>

HIGH NOON. Direção de Fred Zinnemann. Estados Unidos: Stanley Kramer Productions, 1952. 1 DVD, (85 min), son., preto e branco.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Instituto Nacional de Cinema (INC), 1969. 1 DVD, (110 min), son., color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mGTftUR6BdY&t=5s>>

MATAR OU CORRER. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1954. 1 DVD (87 min), son., preto e branco. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pM9VWMOabdc>>

O AMULETO DE OGUM. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme e Regina Filmes, 1974. 1 DVD (112 min), son., color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Xc0B2AL1WYU>>

OS HOMENS QUE EU TIVE. Direção de Tereza Trautman. São Paulo: Produções Cinematográficas Herbert Richers, Thor Filmes Ltda. 1973. 1 DVD (85 min), son., color. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/880765>>

OS MARIDOS TRAEM...E AS MULHERES SUBTRAEM. Direção de Victor di Mello. Brasil: Cinedistri e Continental Filmes. 1967. 1 DVD (90 min), son., color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O_YM6l0gr9k>

OS PAQUERAS. Direção de Reginaldo Faria. Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda. 1969. 1 DVD (102 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=63wHnPvRF1Q>>

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. São Paulo: Difilm, Mapa Filmes. 1967. 1 DVD (108 min), son. preto e branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0>>

VIDAS NUAS. Direção de Ody Fraga. São Paulo: A.P. Galante, Galante Filmes, Produtora Nacional de Filmes (PNF), 1967. 1 DVD (85 min), son., preto e branco. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WoHbldSjQ6c>>