

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRODUÇÃO CULTURAL

FLÁVIA LUIZA SANTOS E SILVA

**ESTUDO DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DURANTE O PERÍODO DO
REGIME MILITAR**

NITERÓI

2018

FLÁVIA LUIZA SANTOS E SILVA

**ESTUDO DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DURANTE O PERÍODO DO
REGIME MILITAR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado a
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do título
Produtora Cultural

Orientador: Lucia Bravo

NITERÓI

2018

FLÁVIA LUIZA SANTOS E SILVA

**ESTUDO DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DURANTE O PERÍODO DO
REGIME MILITAR**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Lucia Bravo

Prof. Marina Frydberg

Prof. Luiz Mendonça

Niterói, janeiro de 2018.

RESUMO

Esta monografia trata da indústria cinematográfica brasileira durante o Regime Militar (1964-1985), a partir da apreciação de três gêneros de filmes genuinamente nacionais: o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a Pornochanchada e o relacionamento destes com a política cinematográfica desenvolvida na época. Durante esse período, a área cultural sofreu forte repressão. A política para o setor cinematográfico visava sobretudo à industrialização do cinema, voltando-se para o incentivo a produções lucrativas. Também tinha o propósito de controlar o conteúdo e a estética dos filmes, nos quais visavam a divulgar uma imagem que consideravam positiva do Brasil: um país rico em belezas naturais, desenvolvido, civilizado, de um povo trabalhador, afinado com valores conservadores, baseados na moral e nos bons costumes. Dentre as medidas adotadas para esse fim, foi criada a Embrafilme - Empresa Brasileira de filmes Sociedade Anônima, centralizando nas mãos do estado os rumos do cinema. Entretanto, na contramão das ações governamentais, surge, em São Paulo, uma estrutura de indústria baseada na iniciativa privada, a "Boca do Lixo". Nosso objetivo é fazer um levantamento da política cinematográfica adotada, apontando as contradições de seus resultados.

Palavra-Chave: Política do cinema no Brasil, Pornochanchada, Cinema novo, Cinema Marginal, Regime militar

ABSTRACT

This monograph deals with the Brazilian film industry during the Military Regime (1964-1985), based on the appreciation of three genres of genuinely national films: Cinema Novo, Cinema Marginal and Pornochanchada and their relationship with the cinematographic politics developed at the time . During this period, the cultural area was heavily repressed. The policy for the film industry was mainly aimed at the industrialization of cinema, turning to the incentive to lucrative productions. It also had the purpose of controlling the content and aesthetics of the films, in which they aimed to disseminate a positive image of Brazil: a country rich in natural beauties, developed, civilized, of a working people, attuned to conservative values based on moral and good habits. Among the measures adopted for this purpose, Embrafilme - Empresa Brasileira de Films Sociedade Anônima was created, centralizing in the hands of the state the direction of cinema. However, contrary to governmental action, an industry structure based in private initiative, the "Boca do Lixo", emerges in Sao Paulo. Our objective is to make a survey of the adopted cinematographic policy, pointing out the contradictions of its results.

Keyword: Cinema politics in Brazil, Pornochanchada, New Cinema, Marginal Cinema, Military Regime.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 CONTEXTO HISTÓRICO DO REGIME MILITAR	2
3 EMBRAFILME	15
4 O CINEMA NOVO	22
5 BOCA DO LIXO	29
5.1 <i>CINEMA MARGINAL</i>	33
5.2 <i>PORNOCHANHADA</i>	34
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
7 CONCLUSÃO	43
8 REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

No ano de 1964, uma grande transformação acontece na história do Brasil, é quando se inicia o período da ditadura militar e a política do país tomaria novos rumos em até o ano de 1985, ano este que em que a ditadura foi estabelecida. Em contrapartida, seria um período de grandes dificuldades para os artistas de diversas vertentes, pois estes se tornaram alvo de perseguição e suas obras foram brutalmente censuradas. A ideia era de um país mais justo, porém não foi o que exatamente aconteceu.

O cenário do cinema nacional não era diferente, muitos dos cineastas tiveram as suas obras impedidas de serem exibidas devido as ações da ditadura militar, em função da temática abordada em suas histórias. E com todas as repressões sofridas, são baseadas no decreto do Ato Institucional N°5, também chamado por AI-5, ato cujo contribuiu para que todo o conteúdo que fosse contra a política e as ideologias do regime não fosse visto pelo público.

O AI-5, foi criado durante o governo do presidente Artur Costa e Silva, e esse ficou conhecido como um dos mais autoritários e repressores Atos Institucionais dos 17 que foram criados. Sobrepõe-se à Constituição de 1967, que dava direito aos componentes da chefia legislativa suspender direitos políticos desproporcionais, cassar mandatos, além de suprimir o Congresso Nacional e assumir o poder, e todas estas ações seriam extensivas a população.

Anos mais tarde, em 1969, foi criada a primeira Empresa Brasileira de Filmes, também chamada de Embrafilme, vindo com ações de uma política que fosse centralizadora sobre a atuação do mercado cinematográfico. Era uma empresa estatal, que a tinha por objetivo incentivar a indústria cinematográfica, porém a sua conduta era absolutamente contrária, pois está

estava diretamente ligada ao controle severo sobre o conteúdo que era produzido, dando um maior incentivo para as linhas que tratavam sobre temas mais históricos; divulgação de uma sociedade conservadora; a transmissão de uma boa impressão do Brasil no exterior; além do progresso e o desenvolvimento do país.

Entretanto, apesar da forte presença estatal, o cinema no Brasil durante este período, apresentava resultados inusitados e até contraditórios em vista dos objetivos visados pelo regime militar. Esses resultados podem ser constatados nas produções de três gêneros de cinema genuinamente nacionais que ocupam a cena cultural da época: Cinema Novo, Cinema Marginal e a Pornochanchada.

Com características muito particulares, gozando de traços de linguagem que correlacionam com o público, além dos modelos de produção e distribuição distintos entre si, estes três gêneros de filmes ora se apresentam como transgressões aos ideais do regime militar, ora parecem desfrutar certa condescendência por parte do governo.

Em linhas gerais, este trabalho visa elaborar um estudo panorâmico do cinema dessa época, procedendo ao levantamento de pontos de contato e de distanciamento entre esses três tipos de cinema e buscando entender essas iniciativas a partir da relação com a proposta política do regime ditatorial militar - em especial a que se volta para o cinema -, e com o mental social da época.

Assim, tendo a ótica da política cinematográfica praticada na vigência do Regime Militar durante os anos 1964-1985 no Brasil, propomos uma reflexão sobre os resultados observáveis no campo da produção cinematográfica, a partir das considerações e estudos de pensadores como Jean-Claude

Bernardet, Tunico Amâncio, e outros

Incluem-se nesse processo, o levantamento de aspectos significativos acerca dos principais fundamentos da política destinada ao setor cinematográfico durante o regime militar (1964 a 1985), mas principalmente após a criação da Embrafilme, em 1969; a identificação dos três gêneros cinematográficos brasileiros emergentes no período - Cinema Novo, Cinema Marginal e Pornochanchada-, apontando aspectos de aproximações e de distanciamento entre eles, principalmente no que diz respeito ao modo de produção e de seus mecanismos de distribuição e exibição, abordando o papel da Embrafilme e da “Boca do Lixo” para a indústria cinematográfica nacional.

A monografia sobre o tema justifica-se pela importância que esse período representa para a história da cultura no Brasil e pelo aprendizado que reflexões dessa natureza ensejam para a formação do produtor cultural, particularmente para aqueles que pretendem atuar na área do audiovisual.

Assim, estruturaremos nosso trabalho da seguinte forma breve na qual no primeiro capítulo, abordaremos sobre um apanhado histórico sobre a ditadura militar e suas ideologias. No segundo, partiremos para as produções cinematográficas da época, como era a atuação da Embrafilme, alguns pontos sobre o Cinema Novo, Cinema Marginal e a Pornochanchada, além de abordar algumas produções correlatas.

Por fim, o foco será apresentar como funcionavam as produções erotizadas durante o regime militar, e como as ideologias dos governantes atingiam diretamente ou indiretamente a arte audiovisual. E para o levantamento destes dados o estudo em pauta foi embasado por uma revisão bibliográfica do tipo narrativa com pesquisa em artigos, anais e teses utilizando a base de dados SCIELO, Pubmed, Liliacs e Google Acadêmico.

Os principais descritores utilizados foram: *PORNOCHANCHADA*, *CINEMA NOVO* , *CINEMA MARGINAL* , *BOCA DO LIXO*, *EMBRAFILME*, *DITADURA MILITAR*, *CINEMA POLÍTICO*, *CINEMA BRASILEIRO*.

Após leitura prévia dos resumos foram selecionados os artigos que se aplicavam ao tema. Como critérios de inclusão e exclusão da bibliografia utilizada foram analisados o ano de publicação e a relação com o tema abordado.

2 CONTEXTO HISTÓRICO DO REGIME MILITAR

Os períodos de 1964 até 1985, com a instalação da ditadura militar, alterações significativas ocorriam no cenário do cinema brasileiro. Em virtude da nova postura governamental em a ditadura instaurada neste período, o cinema brasileiro sofreu repressões, que serão detalhadas ao longo deste trabalho. A partir da segunda metade dos anos 50 o Brasil sofria transformações em suas diretrizes políticas, que refletia positivamente na camada cultural do país, em especial o cinema.

O Presidente João Goulart, também conhecido com Jango, havia assumido a presidência em 1961, após a inesperada renúncia de Jânio Quadros (PTN). Nessa época, o país já passava por um momento politicamente conturbado, e esse quadro foi agravado pela renúncia de Jânio. Ministros militares tentaram impedir a posse de Jango, mas a previsão constitucional de que o vice-presidente deveria assumir o governo prevaleceu e Jango tornou-se presidente, depois de vigorosa campanha em defesa de sua posse, liderada pelo então governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola.

Liderada por Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, a campanha da legalidade exigia a posse de Goulart. Brizola e o general Machado Lopes, comandante do III Exército, baseado no Rio Grande do Sul, mobilizaram o estado em defesa dessa causa. Usando uma cadeia de mais de cem emissoras de rádio, o governador gaúcho clamava que a população saísse às ruas para defender a legalidade. A campanha logo recebeu o apoio dos governadores Mauro Borges, de Goiás, e Nei Braga, do Paraná. (SKIDMORE, 2010, p.4)

A posse de Jango representava naquele momento uma significativa conquista dos partidários de esquerda. E, para os militares, uma ameaça de se implantar o regime comunista no país.

O governo Goulart anunciava reformas de base, que incluíam uma ampla reforma agrária. O cinema, o teatro e a música voltavam-se intensamente para o problema das desigualdades sociais no Brasil. Baseado na ameaça do “perigo vermelho”, eclode em 31 de março de 1964 o movimento militar que derrubaria João Goulart e implantaria uma ditadura militar que duraria até 1985. (MAGALHÃES, p.48-9).

Todavia, esse avanço contrariava as camadas mais conservadoras da sociedade. Após um longo período de instabilidade política, marcado por greves e manifestações populares. O Brasil sofreu um golpe dos militares no dia primeiro de abril de 1964. Esse golpe, chamado por alguns de “revolução”, destituiu da presidência o então Presidente João Goulart e instaurou um regime ditatorial que duraria vinte e um anos, até 1985.

Segundo os estudos apresentados por Amâncio (2016):

O primeiro presidente golpista modelou em muitos aspectos os pronunciamentos que seriam repetidos pelos militares que o sucederam. Nas apresentações públicas, os mandatários apregoavam que a autodenominada “Revolução de 64” correspondia a um conjunto de ações que havia rompido com o período histórico anterior ao instigar a ordem em oposição à desordem, a união contra a desagregação, a integração nacional versus a discriminação regional, o amor em repúdio ao ódio. O otimismo e a confiança no futuro eram alimentados pelo “clima de paz e tranquilidade” típico de uma “sociedade cristã”, que veemente rejeitava os “materialistas ateus” e os “corruptos”. No plano discursivo oficial, os descaminhos a que fora lançada a República antes de março de 1964 estavam sendo corrigidos pelos militares e seus seguidores civis, os quais contavam com fortes aliados: Deus e a “civilização cristã”, sinônimo de sociedade brasileira e anti-comunista. (AMANCIO, 2016, p.16)

A “família harmoniosa com espírito revolucionário”, assim como o “amor pelo trabalho” e o “espírito de abnegação” da classe trabalhadora eram norteadores ideológicos essenciais do governo. A representação do brasileiro como “um homem trabalhador” e amante da “ordem normal” era amplamente valorizada, bem como os ideais patrióticos e o senso de religiosidade, eram estimulados nesse momento. (AMÂNCIO, 2016).

Em 1967, o general Artur da Costa e Silva assume a presidência após ser eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Durante seu mandato, manifestações e protestos se espalham pelo país. Uma guerrilha urbana é organizada por jovens idealistas de esquerda, que passam a assaltar bancos e sequestrar um embaixador americano para obter fundos para o movimento de oposição armada. Em julho 1968, os integrantes do Conselho de Segurança Nacional afirmaram que o país passava por um estágio avançado do que chamaram de 'guerra revolucionária' induzidas pela oposição e influenciadas pelas ideias dos comunistas. (SOUZA, 2015)

No período entre 1964 a 1969 foram editados 17 Atos Institucionais, que tinham o propósito de manter a legalidade do regime de força dos militares. Em 1968, nesse contexto de forte pressão política e social, o Presidente Costa e Silva, institui o Ato Institucional no. 5, AI-5, o mais implacável dentre todos. Esse Ato Institucional sobrepunha-se à Constituição de 1967 e concentrava o poder nas mãos do chefe executivo, o qual passava a ter o direito de cassar mandatos, suspender direitos políticos de qualquer cidadão, assumir as funções legislativas do Congresso Nacional, entre outros.

Segundo Bauer (2015), o objetivo da lei era dar poderes ao presidente da República para dar recesso à Câmara dos Deputados, Assembleias Legislativas e Câmara de Vereadores. Em caso de recesso, o Poder Executivo Federal assumiria a função destes. Não sendo necessário que o Presidente respeitasse os direitos constitucionais, permitindo sua intervenção direta no estado, município sempre que fosse necessário. Além disso, o ato suspendia ainda o direito de *habeas corpus* em casos de crimes políticos, contra a ordem econômica, segurança nacional e economia popular, além de censurar jornais, revistas, livros, peças de teatro, músicas e proibir manifestações populares.

No ano de 1969, Costa e Silva adoece, sendo substituído pela Junta

Militar, que escolheu o general Emilio Garrastazu Médici para a presidência. Seu governo é considerado o mais duro e repressivo conhecido como “Anos de Chumbo”. A repressão cresce e é colocada em execução uma severa política de censura. Diversos artistas, professores, políticos, foram investigados, presos, torturados e exilados do país. O DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações ao Centro de Operações de Defesa Interna) passa a atuar como centro de investigação e repressão do governo militar.

Para falarmos de censura no cinema no Regime Militar, é importante considerar pelo menos três fases distintas do período: a fase de resistência mais explícita, entre abril de 1964 e dezembro de 1968, quando se acreditava que o regime seria transitório. A fase chamada de “anos de chumbo”, após o decreto do Ato Institucional nº 5 (o famigerado AI-5) que vai do final de 1968 a 1974. E a fase final, chamada de “distensão”, que coincide com os governos dos generais Geisel e Figueiredo, portanto, de 1974 a 1985.



O general Ernesto Geisel assume a presidência em 1974 e inicia um lentíssimo processo de transição rumo à democracia. Seu governo coincide com o fim do milagre econômico. Geisel anuncia a abertura política lenta, gradual e segura. Com isso, a oposição passa a ganhar mais espaço nesse cenário político.

O cinema caminha dentro da sociedade e o brasileiro sofre as pressões advindas de um regime político conservador, dos interesses multinacionais no mercado; ao empecilho constante de uma infra-estrutura acanhada – subdesenvolvimento econômico do cinema já quase secular -, o período pós-64 acrescentou a ação mais nítida da censura policial, dando exemplos de violência desde o primeiro momento do golpe (desmantelamento dos Centros Populares de Cultura); seguiram-se os problemas de filmes do Cinema Novo, a instalação de um clima encorajador da autocensura e, ponto mais radical, o fechamento depois do AI-5, que atingiu grande parcela da produção independente de autores ligados ao que ficou rotulado de cinema marginal (1969 / 1973) e adiou a circulação, até 1979, de filmes como *O país de São Saruê*

/ Vladimir Carvalho / 71, *Os homens que eu tive* / Teresa Trautman / 73 e *Iracema* / Bodansky – Senna / 75. (XAVIER, 1985, p. 10)

Em 1978, Geisel acaba com o AI-5. A vitória do MDB, nas eleições deste mesmo ano, acelera o processo de redemocratização. O Ato institucional foi responsável pela rigorosidade das regras da censura do Regime Militar, estendendo a fiscalização aos artigos e reportagens da imprensa, às letras musicas, peças de teatro e cenas de filmes. Somente no Governo de Ernesto Geisel, em 1978, que o ato foi revogado determinando que os atos contrários à Constituição Federal de 1967 seriam impedidos. Assim, foi extinto o ato AI-5 e o *habeas corpus* restaurado.

Em 1979, o general João Baptista Figueiredo assume a presidência e dá início ao processo de recém democratização no país. Decreta a Lei da Anistia, concedendo o direito de retorno ao país aos exilados e condenados por crimes políticos, e restabelece no Brasil o pluripartidarismo.

Em 1984, milhões de brasileiros clamam nas ruas por eleições diretas no movimento das “Diretas Já” e, no ano seguinte, Tancredo Neves é escolhido pelo Colégio Eleitoral como o novo presidente da República, pondo assim um fim ao período de regime militar no Brasil, que durou de 1964 até 1985. Entretanto, o fim da censura e da tortura em todo território nacional só viria em 1988, decretado pela assembleia nacional constituinte, que consolidou definitivamente a transição do regime ditatorial militar para a democracia, afirmada e garantida pela Constituição Federal.

3 EMBRAFILME

Durante o ano de 1969, o governo era comandado pela Junta Governativa Provisória, sob o comando dos três ministros militares: General Aurélio de Lira Tavares, Almirante Augusto e Brigadeiro Márcio Melo. E foi neste mesmo governo que foi criada a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, a famosa Embrafilme, em setembro do referido ano, a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), era dotada de uma economia heterogênea, com 70% das ações controladas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e os 30% restantes era partilhado entre outras estatais. A Embra, assim popularmente chamada, foi de grande importância para o cinema brasileiro, tendo fomentado a produção e distribuição de filmes de relevo de 1970 até o fim da década de 80. Em 1990, a empresa foi extinta pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

A diretoria pela qual a empresa era composta contou com um investimento inicial de 6 milhões de cruzeiros novos (aproximadamente R\$ 2,18 milhões), sendo que 40% do imposto era proveniente das distribuições estrangeiras. Com a criação da Embrafilme, foi despertado o desejo de desenvolvimento da indústria Cinematográfica Brasileira com ajuda do estado, a fim de regularizar e orquestrar interesses comuns de cineastas, produtores,

distribuidores e exibidores, ou seja, de todos aqueles interessados no sucesso do cinema brasileiro.

A Embrafilme era uma empresa que chegou ao auge da nos anos 1970, a indústria do cinema se caracterizou por um período do cinema nacional que iniciaria o processo de produção de forma artesanal, proposta pelo Cinema Novo. Um modelo de um cinema financiado basicamente pelo Estado, de ideais nacionalistas e populares, sem liberdade estética e que primava pela busca do sucesso mercadológico, sendo então a ferramenta que faltava para o desenvolvimento do cinema nacional. (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 76-77)

Entre as preocupações da Embrafilme, estavam: proteger o mercado cinematográfico brasileiro, incentivar a produção, regular a distribuição e promover a exibição de filmes brasileiros, principalmente no mercado internacional. Para tanto, focava-se na distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação nos principais festivais, a fim de difundir os filmes produzidos no país. No artigo "Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80", Rafael Gavião da Silveira e Francione Oliveira Carvalho explicam que:

O Estado objetivava com a criação da Embrafilme, a profissionalização e o controle do conteúdo do cinema nacional, transformando o cinema em uma forma de propaganda nacionalista não apenas dentro do Brasil, como também em outros países. Neste período o Brasil vivia a fase inicial da ditadura militar. O ufanismo, uma das principais características dos governos militares, teve no cinema, uma

das suas mais importantes ferramentas de disseminação dos ideais nacionalistas do Estado. (CARVALHO,2016, p. 75)¹

O governo via no cinema um poderoso veículo de propaganda do regime e de sua ideologia, baseada nas ideias de nacional-desenvolvimentista e da moral e bons costumes. E, para exercer o controle sobre o conteúdo das obras, propõe uma política centralizadora de financiamento, inicialmente privilegiando acima de tudo o critério da lucratividade.

O governo então centralizou todas as atividades cinematográficas nas políticas públicas de cultura do Brasil, revitalizando o projeto nacional-desenvolvimentista, que visava criar no país uma indústria cinematográfica forte, com ampla e direta intervenção e regulação estatal, para controlar os interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros. (CARVALHO,2016, p.79)

Importante ressaltar que a política cinematográfica da época tinha respaldo no Plano Nacional de Cultura (PNC), criado pelo governo militar, e tinha o firme propósito de resgatar o valor histórico e cultural nacional, com ações de controle rigorosas e o uso de dinheiro público.

O financiamento dos filmes era feito nos moldes de empréstimos bancários, com juros em torno de 10%, e o pagamento ainda poderia ser realizado em 24 meses. Na gestão de Ricardo Cravo Albin (1970-71), que compreendeu os dois primeiros anos de funcionamento da empresa, foram financiados trinta projetos de filmes (GATTI, 2007), o que apaziguou os temores dos cineastas com relação à nova política implantada. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p.80)

Estes financiamentos ocorriam de uma forma similar a empréstimos bancários, e na lista de possíveis contemplados estavam empresas e

1

(Rafael Gavião da Silveira Francione Oliveira Carvalho. Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80 In Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.8, n.24, p. 73-93, out.2015_ jan.2016 pg. 75

produtores. A ordem desta lista era definida pela contagem de pontos, onde eram avaliadas as experiências industriais e profissionais. Não havia uma maior preocupação com a qualidade ou ideologia dos projetos, levando-se mais em conta o aspecto comercial dos filmes. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016,p. 81)²

Roberto Farias foi um dos principais responsáveis por atenuar o rigor da censura, sob o argumento de se valorizar a lucratividade dos filmes em detrimento de seu conteúdo. Aproveitou-se da proposta de industrialização do cinema defendida pelos militares para alegar que a ameaça da censura poderia impedir o potencial de financiamento ao cinema nacional; "que os possíveis colaboradores teriam medo de investir em novos projetos sob o risco de terem seus filmes censurados." (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p.83)

Em 1974 com algumas conquistas já consolidadas, Roberto Farias assume como diretor geral. A forma de incentivo à produção cinematográfica é amplamente alterada, e a Embrafilme passa a agir efetivamente como produtora, colocando de lado a antiga política de financiamento. Roberto Farias cria o slogan "cinema é risco", que caracterizaria a nova política econômica da Embrafilme, que estava diretamente ligada à ideia da plena qualidade do projeto. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p.84)

No ano seguinte, Roberto Farias passa a presidente da empresa, depois de o nome de Luiz Carlos Barreto ter sido rejeitado sob a alegação de ter sido vinculado com o partido comunista.

Além de Luiz Carlos Barreto ser chamado no Serviço Nacional de Informações (SNI), isto fez com que seu nome fosse barrado para o cargo, mostrando claramente que mesmo aprovando uma maior aproximação e uma aparente liberdade, o Estado não aceitaria qualquer forma daquilo que eles considerassem subversão dentro de estatais. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p.82)

Além do direito de escolher e vetar nomes para a presidência da Embrafilme, o governo exercia sua censura ao conteúdo dos filmes, obrigando a cortes e modificações nas cenas. Isso não era feito pela Embrafilme, mas

1

² (Rafael Gavião da Silveira Francione Oliveira Carvalho. Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80 In Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.8, n.24, p. 73-93, out.2015_ jan.2016 pg. 75

pelos Ministérios da Educação e Cultura e da Justiça, responsáveis pela classificação etária dos filmes. Mas, segundo Silveira e Carvalho (2016):

Existia outra forma de censura praticada pelo governo às produções, mas esta não se pautava no conteúdo que seria apresentado nos filmes, e sim no elenco ao qual seria escalado. Produções com artistas desconhecidos eram preteridas, pois eram consideradas produções de baixo potencial de procura e conseqüentemente não teriam valor de mercado. Produções com atores que trabalhavam também na televisão eram mais bem avaliadas com potencial para maiores investimentos. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p.80)

Além da censura a filmes ideologicamente contrários à política do governo ditatorial militar, as obras sofriam censuras por outros motivos, como, por exemplo, conteúdo sexuais, imagens negativas do Brasil, etc. Não somente sobre produções de cineastas oriundos do Cinema Novo e que introduziam em seus filmes um teor ideológico mais cultural e crítico, mas também sobre profissionais como José Mojica Marins, mais conhecido como “Zé do Caixão”, e suas produções mais populares. - Afirmam Silveira e Carvalho 2016, p.86

Uma forma de compreender a dinâmica e os resultados obtidos pela indústria cinematográfica brasileira do período, podemos evidenciar o sistema de “cota de tela” vigente, que estipulava que uma parcela das sessões de cinema deveria, obrigatoriamente, exibir filmes nacionais e, desde 1959, esse número se expandia. Durante o governo de Juscelino Kubistchek, essa medida de proteção ao cinema nacional provocou o aumento da produção e teve impacto também nas bilheterias.

Os anos 70 foi o período em que mais se produziu cinema no Brasil, com 820 longas-metragens de ficção e documentários. Os filmes desse período eram, em sua maioria, mais comerciais e tentavam uma comunicabilidade maior com o público. (NAPOLITANO, 2014, p.25)

Na década de 70, são produzidos filmes mais populares no Brasil, que atraem grande sucesso de bilheteria. Muitos desses filmes são produzidos na Boca do Lixo (de que trataremos a seguir), onde são produzidos filmes de variados gêneros, destacando-se o Cinema Marginal e a Pornochanchada, gêneros genuinamente brasileiros os quais são tratados neste trabalho.

Importante ressaltar que a reserva de sessões para exibição de filmes nacionais foi um dos fatores que levaram a esse resultado. Isso porque os próprios exibidores passaram a produtores, como também outros investidores da iniciativa privada passaram a se interessar pela lucratividade desses filmes, passando a investir em cinema. Todavia, para se obter lucro, era necessário diminuir os custos de produção. Filmes menos elaborados, produzidos por mão de obra barata, com cenários simples e forte apelo popular, a exemplo da Pornochanchada caracterizavam a maior parte da produção dessa época,

Ao chegar aos anos 80, o sucesso só aumentava, o cinema tinha alcançado tanto o público que ocupou 35% do mercado, e começaram a superar em números de espectadores, que assistiam mais filmes nacionais do que os filmes estrangeiros. Mas mesmo sendo protagonista de tanto sucesso, neste mesmo ano que apresentou grandes resultados, a Embrafilme apresentou um declínio, por baixa nos investimentos de nível estatal, pois se passava por uma crise petrolífera. (AMÂNCIO, 2016, p.10)

Com o início o processo de redemocratização na década de 80, a Embrafilme perde força política. Os investimentos financeiros para o setor diminuem drasticamente e a pressão dos competidores estrangeiros no mercado nacional torna impossível o sucesso dos filmes nacionais, precariamente produzidos, distribuídos e que não atraíam mais o mercado exibidor, também fortemente ameaçado pelas companhias internacionais.

Com o desmantelamento do regime militar no início dos anos 80, a Embrafilme perdeu força política, mudando a lei de obrigatoriedade de exibição de produções brasileiras por pressão das distribuidoras internacionais. Além disso, a fórmula das pornochanchadas se esgotou com a liberalização de costumes pela abertura política e o surgimento do mercado de home vídeo, em que produções eróticas internacionais faziam grande sucesso, “roubando” o até então cativo público do erotismo no cinema. (COELHO, 2009, p.30)

Em 1986, a mudança na política para cultura se faz sentir com a edição da Lei Sarney. O incentivo financeiro a projetos culturais diminui drasticamente, e a Embrafilme passa a ter que buscar novos meios de completar seu

orçamento, concorrendo com outras áreas relacionadas às artes para o financiamento para suas produções.

A Embrafilme foi extinta em 1990 pelo presidente Fernando Collor, que não a substituiu por nenhum outro modo de financiamento, colocando o cinema brasileiro em uma grave crise de todos os seus segmentos: a produção se estanca, a distribuição é ocupada por companhias estrangeiras e a maioria das salas de exibição fecha, muitas substituídas por estacionamento e templos religiosos.

4 CINEMA NOVO

No período de 1950, a indústria cultural brasileira sofria com diversos entraves que impediam a realização de produções cinematográficas e, conseqüentemente, a produção de obras com grande qualidade técnica. Um pouco antes dessa época, a indústria cinematográfica paulista viveu uma pequena fase de ascensão incapaz de consolidar a “sétima arte” no Brasil. Dessa forma, jovens intelectuais e artistas passaram a discutir um novo rumo para o cinema nacional.

A primeira importante manifestação desse sentimento de mudança aconteceu em 1952, com a organização do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Nesse encontro, além de pensarem sobre alternativas para a incipiência da arte cinematográfica, seus integrantes se mostraram preocupados em se distanciar do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano. Dessa forma, tiveram grande interesse em dialogar com os elementos realistas oferecidos pelo neo-realismo italiano e a “nouvelle vague” francesa.

A modernidade cinematográfica encontra suas origens no continente europeu do segundo pós-guerra com o Neo-realismo Italiano e chega a uma maior complexidade, por volta dos anos 50, com a pressão com bases fundadas em: evolução das mentalidades; evolução das técnicas; influências de outras artes; e, sobretudo, devido às modificações que se processaram no âmbito cinematográfico com o surgimento de produtores e cineastas mais independentes, orçamentos menores e filmagens mais livres e flexíveis. (JUNIOR, 2013, p.10)

Em 1955, o diretor Nelson Pereira dos Santos exibiu o primeiro filme responsável pela inauguração do Cinema Novo. “Rio 40 graus” oferecia uma narrativa simples, preocupada em ambientar sua narrativa com personagens e cenários que pudessem fazer um panorama da cidade que, na época, era a capital do país. Depois disso, outros cineastas baianos e cariocas simpatizaram com essa nova proposta estético-temática para o cinema brasileiro.

Suas origens na trajetória do contexto cinematográfico mundial se deram do final dos anos 40 a meados dos anos 70. Isto é, nas configurações dos aspectos formais e temáticos do Cinema Moderno. O Cinema Novo era totalmente oposto ao cinema de forte apelo popular em curso desde os anos 30, a chanchada. Diferente das chanchadas que abordavam a realidade brasileira de forma engraçada diminuindo o impacto de seus problemas sociais, o Cinema Novo trazia a proposta de mostrar o Brasil que o brasileiro não conhecia, a realidade nua e crua vivida tanto nas favelas urbanas como em regiões áridas do sertão nordestino, tendo o cineasta a missão de apresentar a verdadeira situação do país colonizado.

A fim de compreender os moldes do Cinema Novo, faz-se necessário investigar no contexto cinematográfico externo as causas de sua origem e de seu desenvolvimento, como também, de suas opções estéticas, formais e temáticas. Uma vez que o contexto cinematográfico do Cinema Moderno, que se encontram os germes que possibilitaram o surgimento da estética cinemanovista e as causas que fizeram existir, durante os anos 60, uma manifestação artística com as configurações temáticas e formais do movimento desencadeado por Glauber e a companhia vinculada.

Enquanto as Chanchadas tinham como referência o cinema americano, o

Cinema Novo diverge incisivamente contra esse paradigma, tanto do ponto de vista de seu modelo industrial, quanto no que se referia a sua estética e ideologia. Aproximava-se dos novos cinemas europeus do pós-guerra. No que se refere a produção a modernização dos equipamentos, sua portabilidade e democratização de acesso, facilitava e barateava os custos, tornando mais viável a produção independente. Também o fato de romper com o modelo industrializado do cinema americano estimulava os cineastas e grupos da sociedade civil organizada a investirem em suas próprias produções.

Essas modificações resultaram dos avanços tecnológicos dos anos quarenta que, por sua vez, propiciaram o barateamento de equipamentos e produtos e, conseqüentemente, originaram produtoras autônomas dos grandes estúdios de produção cinematográfica. (JUNIOR, 2013,p.6)

A celebre frase “Uma ideia na cabeça”, cunhada por Glauber, refletia o ímpeto de realizarem filmes livres do aprisionamento da estética e estrutura narrativa do cinema hegemônico. Ao se ter maior liberdade de criar textos autorais e de linguagem inovadora, os cineastas também adquiriam maior poder sobre todo o processo de produção.



"Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça!" Glauber Rocha

Conforme falado pelo crítico Micciché, essa característica também incidia em graus variáveis, incidiu sobre a sétima arte em todo o mundo, como tranco de modernidade.

Estrutura narrativa, é secundarizada, as formas de enredo romanesco tradicional e a construção da personagem acabada e são adotadas soluções mais próximas das novas tendências literárias. Em contrapartida, em alguns momentos do Neo-realismo Italiano e do Realismo Francês, surgiram formas mais fluidas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos e alegóricos; Estrutura de produção: manifesta-se sempre uma exigência de mudança, mesmo que de formas muito distintas segundo as diferentes situações, que levaram os cineastas a lutarem para conquistar um mínimo de controle sobre o sistema de produção e de distribuição. (JUNIOR, 2013,p12)

No caso do cinema novo, a linguagem metafórica e as alegorias apontadas pelo crítico surgem principalmente como resultado de recrudescimento da censura pelo regime militar.

Assim, podemos dividir o Cinema Novo em três fases. Sendo a primeira fase de 1960 a 1964, abordava o cotidiano e a mitologia do nordeste brasileiro, sertão, fome, favelas urbanas, denunciava as injustiças sociais. A segunda fase que vai de 1964 a 1968, abordava os equívocos do regime militar e da política. E por último, de 1968 a 1972, a terceira fase, que foi influenciada pelo tropicalismo, com características do exotismo, focando nos índios, plantas e animais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...]. Uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. (QUINSANI,2010, p.144)

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumido como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva de que, somos subdesenvolvidos ou ainda seguido pelo mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto. A estética da fome³ faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que

³Apresentada e publicada em 1965, "Uma estética da fome", tese-manifesto de Glauber Rocha, foi e continua sendo um texto importante sobre e para o cinema em geral e, em especial, o cinema dos países do Terceiro Mundo. Surgida num momento até certo ponto novo da história brasileira – momento em que um sistema político-econômico começava a ser imposto a fechar um período pleno de inquietações manifestas.camadas mais populares.seu

até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.

Além disso, todavia, se o este gênero cinematográfico apresentava forte característica de modernização e repercutia favoravelmente entre críticos e as elites intelectuais do país e até no exterior, o Cinema Novo não atraía público, não tendo o retorno subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. No que lhe diz respeito, a escola cinemanovista foi responsável por tudo o que se fez de novo no moderno cinema brasileiro, tanto no âmbito ficcional quanto no documental. No que lhe diz respeito, a escola cinemanovista foi responsável por tudo o que se fez de novo no moderno cinema brasileiro, tanto no âmbito ficcional quanto no documental.

Todavia, se o este gênero cinematográfico apresentava forte característica de modernização e repercutia favoravelmente entre críticos e as elites intelectuais do país e até no exterior, o Cinema Novo não atraía público, não tendo o retorno suficiente para garantir por si só a continuidade de suas produções. Além disso, seu propósito de transformação social ficava prejudicado por não atingir as camadas mais populares.

Ao longo do tempo, o Cinema Novo começa a sentir uma necessidade de modificar a sua linguagem, a fim de haver uma melhor comunicação com público da camada média brasileira, e adotando então uma linguagem mais simples e acessível. E assim, nasce o cinema Marginal, com ideologias muito contrárias ao proposto pelo modelo anterior, que não havia preocupação com a aceitação do público e sem nenhuma pretensão comercial, tendo como principais representantes Júlio Bressane, Carlos Reichenbach e José Mojica

propósito de transformação social ficava prejudicado por não atingir as suficiente para garantir por si só a continuidade de suas produções. (FELIPE, 2017,p12)

Martins. Mesmo havendo algumas similaridades com o Cinema Novo como baixo orçamento e filmes autorais, os cinemanovistas não aceitavam que ele era um prolongamento do modelo anterior.

E com a retirada de alguns cineastas e a remodelação da participação de outras pessoas envolvidas no ramo, às oportunidades oferecidas indústria cultural brasileira acabou, que apresentava um expressivo desenvolvimento, desgastando o movimento. Aqueles que ainda tinham como base a referências do Cinema Novo, a partir da década de 1970, vão passar a encabeçar uma outra fase do cinema brasileiro. O chamado “Cinema Marginal” dando continuidade à postura protestante e o privilégio das questões político-sociais anteriormente defendidas pelo Cinema Novo.

5 O CINEMA BOCA DO LIXO

A cidade, desde o final dos anos 1930 era polo da indústria de cinema e produtoras como a Paramount e a Fox instalaram-se na cidade e, ao longo das décadas seguintes, distribuidoras, fabricantes de equipamentos de cinema e eletrônicos além de empresas de menor porte foram sendo atraídas para a região. As empresas localizaram-se especialmente no Bairro da Luz, na rua do Triunfo, próximo à estação da Luz, o que facilitava o transporte de equipamentos pesados e facilitava a logística.

O principal estúdio de cinema brasileiro, a Vera Cruz, veio a se fixar na região. Contudo, com a falência do estúdio, todas as pequenas empresas, pessoal técnico e produtores moveram-se da região e, a partir dos anos 1950, o espaço passou a ser ocupado por prostitutas, usuários de drogas, mas também por inúmeros bares e espaços de prazer barato. Com isso, as famílias de classe média que viviam lá, começaram a abandonar o lugar.

Na década de 20, a distribuidora estava locada próximo à estação ferroviária na região central, próximo da estação da Luz, e nas proximidades havia um bar e restaurante chamado Soberano, que acabou virando o ponto de encontro dos artistas e de todos que faziam parte da produção. Um filme de muito sucesso da época, no ano de 1968, dirigido por Rogério Sganzerla, intitulado de O Bandido da Luz Vermelha, que relatava uma história do “bairro mais perigoso de São Paulo”. Que conta a história de uma mulher que foi

esfaqueada e de um homem cortado à navalha. E a narração ocorre pelo intermédio da Boca do Lixo, em sua abertura.

Entre os anos de 1970 e 1975, cerca de 9 filmes eram de produção pornochanchada. O lucro arrecada com as produções eram médios, não havendo investimento para uma política autoral, como acontecia no Cinema Novo. E com isso foi criada a independência financeira estatal, e os filmes se mantinham apenas com lucros obtidos nas bilheterias. E por este motivo ficou conhecido como Hollywood brasileira.

A expressão sexo, drogas e rock e roll, e uma influência dos Estados Unidos da América por volta da década de 60, com uma linguagem típica hollywoodiana, juntamente, com a chanchada e as produções do Cinema Marginal. Os filmes eram produzidos com uma proposta de filmagem que fosse barato e de agilidade, e isso dava abertura para o surgimento da Boca do Lixo. Os filmes produzidos pelo Boca, eram do gênero Pornochanchada e Cinema Marginal.

É sem dúvida que os filmes produzidos na Boca do Lixo são uma grande representatividade nacional, apresentando uma nova situação da camada social, onde os costumes da população brasileira poderiam ser moldados. Porque as histórias tinham um forte cunho sexual que envolviam virgindade, adultério, mulheres viúvas carentes e fogosas, por exemplo. E foi na década de 80 que os filmes que detinham cenas de sexo explícito estrangeiro ganhavam o mercado, e foi assim que os produtores da Boca perceberam que o mercado do filme pornô poderia gerar estabilidade para os seus investimentos. Os filmes de sexo explícito produzidos no país de 1984, chegam a um total de 69. Porém, na totalidade foram realizadas 500 produções.



Carlos Reichenbach atrás da câmera

As produções de Boca do Lixo, foram sem dúvidas obras de grande sucesso em função de sua influência social em conjunto com as suas ideologias de funcionamento. E desta mesma plataforma, de modelo simples, porém de grande personalidade, é que saíram grandes críticos da indústria cinematográfica.

A marginalidade social encontrou seu refúgio na Boca do Lixo. Eram desde moradores de rua até o tráfico de drogas e a prostituição convivendo em um mesmo espaço que interagem diretamente com a classe cinematográfica que ali emergia. Eles conviviam pacífica e passivamente com este cenário, sem participar diretamente do submundo paulistano. Este convívio entre cinema e marginalidade se torna mais próximo e intenso a partir de 1966, quando uma nova safra de cineastas chega até a Boca do Lixo e faz dela sua referência de cinema. Os roteiros eram feitos informalmente nos bares da região e os filmes eram produzidos sem muito investimento e em tempo recorde.

Todo imaginário que envolvia a Boca do Lixo foi então aderido pelo cinema. Nascia uma nova forma de indústria cinematográfica. Trabalhando essencialmente com filmes de baixo orçamento e em condições de produção precárias,

conseguiram através dos filmes o gosto do público. Com a produção ininterrupta de filmes surgem as pornochanchadas. Foi chamada assim por trazer elementos da chanchada dos anos 1940 e 1950 e pela alta dose de erotismo que, em uma época de censura no Brasil, levava à associação ao gênero pornográfico, embora não houvesse de fato inicialmente cenas de sexo explícito nos filmes. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p. 85)

E foi na década de 1970, quando os negócios pareciam atrativos, é que várias empresas do ramo se instalaram nas proximidades do Boca de Lixo, reafirmando o sucesso da produção. E não podemos desconsiderar, que grande parte dessa evolução é devido ao gênero Pornochanchada, que é o carro chefe da empresa e de suas lucratividades. Assim, os produtores tinham apenas de apresentar todas as possibilidades para os investidores, e estes ficavam convencido logo que vissem as atrizes sedutoras que dariam vida ao personagem. Porém, ao longo dos anos, o Boca do Lixo foi perdendo prestígio por não ser o único a produzir filmes no estilo com conteúdo erótico, e estes conseguiram a liberdade para serem exibidos, retirando o espaço das produções do Boca.

E infelizmente, é esta forte concorrência com os filmes produzidos no exterior, de sexo explícito ou de cunho sexual, vinha ganhando público, o que leva o Boca a “ruína”, pois os investidores também param de injetar dinheiro nas produções. E o quadro se agrava com a chegada de Fernando Collor ao poder, que destrói toda a indústria cinematográfica com suas novas políticas legislativas.

5.1 O CINEMA MARGINAL

A caracterização e representatividade do lixo, das violências e dos excessos praticados pela sociedade, eram características pertencentes ao Cinema Marginal. E com o declínio do Cinema Novo, surge esta nova modalidade de cinema, intitulada de Cinema Marginal que representava muito aqueles que viviam as margens da sociedade, a camada social que era apresentado por bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos etc., em outras palavras, aqueles que não tinham tanta “visibilidade” para o governo e para a burguesia.

Uma outra grande característica era a presença de personagens estranhos rodeados por histórias absurdas que chegaram a aterrorizar aos moradores da cidade de São Paulo, com a história do Bandido da Luz vermelha. E a cada novo roteiro, as histórias pareciam ser mais assustadoras e fora da realidade (MOURA, 2014, p.5)

O Cinema Novo vinha apresentando o que foi chamado de “Estética da Fome”, porém com as produções realizadas durante o Cinema Marginal com as obras dirigidas por Glauber Rocha, a ideia de uma população miserável, carente e exposto a todo tipo de violência ganha ainda mais força. (PINTO, 2013, p.9)

O que se tornava mais visível neste estilo de produção, Cinema Marginal, era a estrutura pouco sofisticada das produções, que utilizava dos restos de lixo industrializado advindos dos países de primeiro mundo, o que nos dá uma ótica sobre um cinema colonizado, sendo muito divergente do que era realizado por outros estilos de produção.

Já o Cinema Marginal ficou reconhecido pelas suas características únicas, e ainda havia alguns elementos estruturais que detinha os “marginais”, que evoluíram: contracultura, classicismo narrativo, presença de elementos abjetos, confronto com o público, citação das chanchadas, crítica à sociedade de consumo e da comunicação em massa. Uma vez que os Marginais pregavam um modelo de filme que relatava a pobreza que questionava as

cinematografias e sua política, além do modelo padronizado.

O estilo mais apropriado ligado a estética do lixo, bem apropriado para o terceiro mundo, sendo condizente com as condições financeiras que correspondam as economias do país. Sendo muito presente no Cinema Marginal os elementos urbanos, história em quadrinhos, propagandas romances, meios de comunicação em massa, jornalismo sensacionalista, o cinema em sua vertente consumista.

Assim, os diretores que compunham o cinema novo, achou por bem abandonar as propostas radicais da narrativa cinematográfica, para obter sucesso no mercado, seguido de algumas rupturas com o mercado. Já no Cinema Marginal o retorno financeiro se consolidou como uma característica rara no cinema brasileiro.



“Copacabana mon amour” de Rogério Sganzerla

5.2 PORNOCHANHADA

Na década de 60 os filmes de comédias mais extravagantes dão início a sua existência no cinema brasileiro, estes são chamados de Pornochanchada.

Este novo formato abordava assuntos como: malandragem, adultério, o travestismo, a homossexualidade, drogas. Em pleno período ditatorial dos “anos de chumbo”, a Pornochanchada ganha espaço e público, pois as produções atingiam o público masculino e de baixa renda, atraído sempre pela nudez e sexualidade, que por vezes eram censuradas em outros veículos de comunicação como jornais, revistas e televisão.

Foi dividido em dois momentos: o primeiro, de 1968 a 1972 e o segundo de 1972 a 1990, quando, pressionada pela instalação e profissionalização dos filmes pornográficos no Brasil e pela política anticultural do governo Fernando Collor, deu os últimos suspiros.

Durante o período 1969 a 1972, naquilo que pode ser considerado como a primeira fase de produção do gênero, a Pornochanchada contou com a presença de produtores e diretores mais experientes, quando foram produzidas comédias eróticas atentando-se à composição do elenco.

Mas foi em um segundo momento que, a partir da região no bairro da Luz, mais especificamente na Boca do Lixo, como visto anteriormente. Com o surgimento de novos diretores e uma produção considerável e cada vez mais diversificada de filmes, inclusive com algumas obras cujas qualidades podem ser reconhecidas, a pornochanchada representou uma época de ouro em termos de mercado para o cinema nacional entre os anos de 1972 e 1978. Dentre as 25 maiores bilheterias entre 1970 e 1975, nove foram filmes de pornochanchada, encabeçados pelo recordista de bilheteria "A Viúva Virgem" (de Pedro Carlos Rovai).

Nessa fase, dentro da própria Pornochanchada dava origem a diversos subgêneros, com títulos exploravam o drama, o policial, o terror, o western e até mesmo o experimental, além daqueles que intensificaram seu lado comédia ou erótico. Emergiram a produção de diretores como Carlos

Reichenbach, Ody Fraga, Roberto Mauro, Fauzi Mansur, Jean Garret, Cláudio Cunha, Silvio de Abreu, entre outros realizadores, bem como cineastas como os fotógrafos Cláudio Portioli e Antônio Meliande,

O gênero Chanchada se tornou tão popular em relação ao demais filmes da década de 30 a 60, pois havia uma grande representatividade com personagens como, auxiliar de serviços gerais, moradores da comunidade, funcionário público que não exerce suas funções de maneira devida, empregadas domesticas. Mas apesar de ambos guardarem traços comuns (bilheteria, apelo popular, representação de excluídos, humor), a Pornochanchada não se confunde com a chanchada,

Assim, diferentemente da Chanchada que não trazia uma carga de conteúdo sexual significativa, tampouco se preocupava em abordar a temática da pobreza, a Pornochanchada atingia a imaginação do público, por haver uma identificação destes com a submissão, pobreza e violência sexual contra as mulheres, adultério e conquistadores que eram claramente representados nas grandes telas, por já terem vivido ou presenciado. Daí sua relação com o cinema pornográfico, ostentada na composição de seu nome: “pornô” – “chanchada”.

O gênero pornô são aquelas produções em que as cenas de sexo são explícitas. Por ser um filme de funções visuais, e não tem o intuito de estimular outros sentidos. Na verdade, esse gênero de filme tem origem fora do Brasil já na década de 10, mas só ganha grande repercussão em nosso mercado ao longo da década de 70, sendo que muitas produções sofrem severa censura dentro e fora do país.

O pornô na entre os anos 50 e 60, os filmes eram intitulados como *soft-cores*, as cenas não eram tão explícitas, os atores apenas insinuavam. Já o estilo de *Stag* (“filmes para rapazes”), era um pouco diferente, eram

documentários onde apresentava festa de despedidas e os convidados tinha suas identidades cobertas, e apenas as prostitutas que eram convidadas para as orgias, é quem mostrava o rosto.

No início dos anos 70, um dos filmes mais comentados do gênero Pornô foi o “Garganta Profunda”, lançado no ano de 1972, que além de ter sido censurado em outros países, na época, foi impedido de chegar às telas do Brasil. O Jornal “*The New York Times*”, em janeiro de 1973, define o filme em seu artigo com o termo Pornô Chic e todos os filmes do gênero a partir de então, começaram a ser intitulados como Pornô Chic. A diferença era que, os filmes que não apresentasse a parte dramática, apenas o sexo explícito, estes eram chamados de ‘*hard-core*’.

A pornochanchada, por sua vez, não apresentava, como poderia se pensar, cenas de sexo explícito, embora, como explica Leonardo Souza Pinto (2013), ostente papel relevante no contexto de liberação da sexualidade nos anos 70. “De um novo ângulo a Pornochanchada também refletiu o estouro sexual que a década de 1970 presenciou, sofrendo o impacto, como por exemplo, na pílula anticoncepcional e no movimento feminista.

Esse gênero de filmes se tornou bem conhecido no cinema nacional, com seu início na década de 70 em São Paulo, e contando com uma produção bem numerosa e muito lucrativa. Para muitos de seus críticos, as Pornochanchadas eram apelativas, grosseiras e vulgares, e se beneficiou do grande controle à produção cultural e à informação durante a ditadura militar brasileira. Setores mais conservadores e moralistas da sociedade chegaram a organizar campanhas contra a exibição dos filmes e centenas destes receberam cortes dos censores federais. Outros defenderam o fato do gênero ter liderado uma fase mercadológica marcante para cinema brasileiro entre meados da década de 1970.

No início, a Pornochanchada era voltada para comédia erótica, mas depois foi tomando novas direções e as produções da Boca do Lixo tiveram novos gêneros envolvidos como: faroestes, cangaços, melodramas e aventuras. E as cotas, foram responsáveis mais uma vez por colocar em evidências essas produções de baixo orçamento.

Por serem produções de baixo orçamento, esse tipo de filme era uma opção lucrativa para os produtores, que vinham se agrupando na Boca do Lixo, que se sustentava basicamente do investimento de particulares, dos próprios cineastas e de exibidores interessados em sua alta lucratividade de bilheteria.

Por outro lado, a lei de obrigatoriedade permitiu uma aliança inusitada: os exibidores, tradicionalmente a serviço da distribuição internacional, começaram a se associar ou mesmo a co-produzir filmes, lucrando como ‘projetores’ e como produtores ao mesmo tempo. Já que a lei os obrigava a passar fitas brasileiras – caso contrário, as salas eram realmente fechadas – criou-se um círculo virtuoso que engendrou as bases da Pornochanchada. Na década de ouro, de 1970 a 1980, produziu-se uma média de 90 filmes nacionais por ano e perto de 40% vinham da Boca. Isto incomodou o mercado e a elite intelectual, pois os marginais disputavam de fato o espaço de exibição (FREITAS, 2004, p. 13).

Normalmente produzidas em series, a Pornochanchada, assim com o Cinema Novo e o Cinema Marginal, é um gênero originário do cinema brasileiro, surgido em meio a própria demanda do mercado cinematográfico nacional, onde se observava o funcionamento de uma estrutura dinâmica e autêntica de indústria dentro do contexto da periferia da Cidade de São Paulo.

Boa parte das produções executadas da produção de pornochanchadas, foi realizada na Boca do Lixo, na cidade de São Paulo, aproximadamente de 90% de suas obras. Servindo também de espaço para produção do cinema marginal, ou cinema de invenção, caracterizado como sendo de vanguarda, “absolutamente transgressor comprometido com a criatividade.

Destaca-se que curiosamente o surgimento da Pornochanchada coincide com o período de início do funcionamento da Embrafilme. Isso porque os filmes são, a princípio, produzidos no afã de alcançar lucros por investidores independentes, ou seja, que atuavam no mercado cinematográfico a despeito dos incentivos da Embrafilme.

Assim, um tipo de cinema de conteúdo aparentemente contrário à ideologia do regime militar e da própria motivação para a criação da Embrafilme, de divulgar uma boa imagem do Brasil, de valores morais edificantes e conservadores, acabou prosperando em um ambiente conhecido pela sua natureza marginal.

Todavia, a Pornochanchada recebia apoio da Embrafilme, levando a pensar que estas obras tinham como objetivo, encobrir as perseguições políticas que eram retratadas em outras obras da época. O grande público era composto por homens, em sua maioria pertencentes a classe D e C, mas também havia a presença de outros povos como: empresários, médicos, mendigos e até mesmo prostitutas. A localização do cinema nos grandes centros da cidade, facilitava o acesso a qualquer pessoa, além do preço que também era acessível. E ainda mais relevante é o fato de a política de incentivo aos segmentos de distribuição e exibição do cinema redundarem num estímulo a produção de filmes da Pornochanchada.

A Embrafilme ainda adotava uma política de quota de filmes nacionais que deveriam ser exibidos por ano, em todo o país, que inicialmente eram de 56 dias, porém com o grande sucesso foram aumentados para 84 dias. E assim era possível garantir o espaço das produções nacionais, uma das estratégias adotadas pelo governo militarista, e assim muitas produções de baixo nível poderiam preencher estes espaços. Anos mais tarde, em 1975, essa quota chegou a 112 dias anuais, o que fez com que a produção nacional, mesmo de baixa qualidade, ganhasse destaque. (ROCHA 2009 p.15)

Entre essas produções, encontram-se sobremaneira os filmes da Pornochanchada, que acabaram se desdobrando em filmes mais elaborados, que passaram a adotar o termo supracitado “Porno-chic”, cunhado em 1973 pelo *New York Times*.

No começo da década de 80 se iniciou a decadência do gênero, dois fatores contribuíram para isso, o fim da obrigatoriedade das cotas de exibição de fitas nacionais, o que fez com que os filmes já não dessem mais retorno financeiro, e como segundo fator para sua ruína, o cinema começou a trabalhar com um outro tipo de filme, o “erótico”. Com o fim da Pornochanchada, acabou também a fama e o estrelato de alguns atores e atrizes que não conseguiram mudar de estilo, alguns deles conseguiram trabalhar na televisão e filmes considerados “mais sérios”, como Matilde Mastrangi, David Cardoso, Nicole Puzzi, Aldine Muller, outros simplesmente desapareceram, entre tantos vale citar, Helena Ramos, Zaira Bueno, Noelle Pinne, Carlo Mossy, Rossana Ghessa e Francisco Di Franco.

Mesmo com o final do gênero algumas produtoras continuaram a existir na “Boca do Lixo”, mas com a crise do cinema nacional na década de 90, quando o presidente da república Fernando Collor decidiu reduzir as verbas destinadas à sétima arte, várias empresas acabaram fechando definitivamente os seus escritórios.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a censura pode ser segregada em uma censura que envolve a política em suas vertentes, que impactou os cineastas e suas produções, como ocorrido durante o cinema Novo; que toda a censura era voltada para uma ideologia erótica. O mesmo aconteceu com o gênero Pornochanchada, que a camada social presava pela moral e os bons costumes, afim de proteger a imagem que se fazia do Brasil em outros países, sempre foram bases fundamentais para os políticos da censura. Pois, ao se avaliar um filme, o censurado se preocupava em analisar se seria bom para a população brasileira tivesse acesso a aquela informação transmitida pelas telas, bem como, o que o público no exterior deveria saber sobre o país.

Ao analisar os filmes que eram produzidos e não lançados, e os que eram produzidos e lançados, podemos vislumbrar que boa parte sofreu a repressão pela ação da AI-5, que determinava o que deveria ser visto pela população ou a forma que a imagem do Brasil deveria ser divulgada no exterior. Ainda, pode-se levar em consideração a criação da Embrafilme, uma empresa estatal criada como mais uma forma de controle sobre as produções da época. E ao fim de toda essa repressão do período ditatorial, a arte realizada pelo cinema, que antes era proibido, passa a ganhar notoriedade e a serem liberados, e as peças teatrais foram denominadas como subversivas sendo apresentadas em teatros experimentais.

Por fim, podemos ver que a trajetória da comédia erótica: Pornochanchada, Cinema Novo, Boca do Lixo e Cinema e Marginal,

conseguiram apresentar a sua arte para exibição, mesmo que limitada e para maiores de 18 anos. O grande argumento para justificar a atitude dos censores, era a preservação da moral e dos bons costumes, e controlar o contato dos jovens com conteúdo tão erotizados, principalmente, com o surgimento do Pornochanchada.

7 CONCLUSÃO

Dessa forma, podemos concluir que as relações do cinema brasileiro com o regime militar foram contraditórias, uma vez que esse mesmo regime não permitiu obras autorais, sérias e contestadoras de se desenvolverem, por que esses filmes oriundos do Cinema Novo e do Cinema Marginal criticavam, direta ou indiretamente esse mesmo regime. Por outro lado, as comédias eróticas, que não possuíam reflexão sócio-política, mas continham tons de erotismo muito avançados, foram permitidas e estimuladas por esse mesmo regime militar, detentor de um caráter altamente conservador. Consequentemente, conclui-se que o estímulo por um determinado tipo de produção cinematográfica, sejam elas comédias eróticas, em detrimento de outros, como o Cinema Novo e Cinema Marginal, ocorreu em virtude de uma espécie de desvio de atenção do governo militar em relação aos abusos e arbitrariedades possibilitados pelo Ato Institucional Nº 5, situação que estava sempre presente nas obras dos movimentos cinemanovistas e marginalizados.

Podemos também vislumbrar que o cinema marginal da década de 1970, fez com que a pornochanchada tornasse de grande importância para a história do cinema nacional. Sendo apresentado com uma dose de comédia e uma boa dose de erotismo e sensualidade, no intuito de tratar das questões sociais que afligiam o país de severa durante a ditadura militar.

A busca da lucratividade da indústria cinematográfica a que visava o regime militar voltou-se contra si mesmo.

Uma estrutura industrial paralela surge na cidade de São Paulo, a "Boca do lixo", fomentado pela lógica do mercado da iniciativa privada". A "cota de tela", parte da política de proteção ao cinema nacional, acabou estimulando as produções de baixo custo, como as da Boca do Lixo, ao estabelecer uma relação direta exibição e produção, uma vez que os exibidores precisam exibir os filmes nacionais em um certo número de sessões. Em razão do baixo custo de produção e numerosa plateia, as Pornochanchadas eram produzidas para suprir a reserva de cota. Empresários paulistas e os próprios exibidores passam a investir em cinema, muitos na produção de Pornochanchada.

E ainda podemos ressaltar sobre o governo militar que não realizou muitos esforços para incentivar a cultura, havia apenas manipulações para que fossem produzidos conteúdos que encobrissem os reais fatos da sociedade brasileira.

Além disso o cinema se dividia em Cinema Novo e Cinema Marginal, abordando temas como as questões de cunho social, homossexualismo, violência e o adultério. E talvez por isso o cinema sofreu grandes cesuras até a chegada da Constituição de 1988, que conferiu aos cineastas liberdade para produzir, o que garantiu ao cinema nacional a sua expansão.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÂNCIO, Gutemberg Palhano. A PORNOCHANCHADA E A BOCADO LIXO: uma breve contextualização da produção cinematográfica brasileira (1968-1985). 2016. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/11066/1/PDF%20-%20Gutemberg%20Palhano%20Am%C3%A2ncio.pdf> Acesso em: 11/dez/2017

BAUER, CAROLINE SILVEIRA. APROXIMAÇÕES ENTRE O COMBATE À GUERRILHA DO ARAGUAIA E O OPERATIVO INDEPENDENCIA NA ARGENTINA: PRECEITOS DA GUERRE RÉVOLUTIONNAIRE NO CONESUL. 2011. DISPONÍVEL EM: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1293>. Acesso em: 15/dez/2017

BONONI, José Gustavo. José Celso Martinez Corrêa: entre efeitos de sentidos e condições de produção. 2017. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14224> Acesso em: 15/dez/2017

CASTRO, Wesley Pereira de. INTERTICIO DA PORNOCHANCHADA BRAISLEIRA: Relação ambígua entre Vendabilidade E Contestação Política dos filmes Produzidos pela boca de lixo na primeira metade da Década de 1980. 2014. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/4032/1/WESLEY_PEREIRA_CASTRO.pdf Acesso em: 12/dez/2017

COELHO, Priscila Passos. O PAPEL DA EMBRAFILME NO DESENVOLVIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO. 2009. Disponível: <http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2508/1/PPCoelho.pdf> Acesso em: 15/dez/2017

FELIPE, Marco Aurélio. CINEMATOGRAFIA DO SUBDESENVOLVIMENTO-O CINEMA NOVO E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO NORDESTE. 2017. Disponível em : Acesso em: 15/ dez/2017

JUNIOR, Washington Ramos dos Santos. FERIDAS NARCÍICAS DO CARIOCA E MODERNIDADE AI-5: O TURISMO E A CONSTITUIÇÃO DA BARRA DA TIJUCA. 2013. Disponível em: http://www.fecilcam.br/anais/ii_seurb/documentos/santos-junior-washington-ramos-dos-4.pdf Acesso em :15/ dez/2017

MACENA, Fabiana Souza Valadão de Castro. ADEMONIZAÇÃO DO FEMININO E A DECADÊNCIA DO MASCULINO. 2011. Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(78\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(78).pdf) Acesso em: 12/dez/2017

MOURA, Alexsandro Ribeiro. Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros. 2014. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3172> Acesso em: 15/ dez/2017

NAPOLITANO, Marcos. 1964 História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contextoa, 2014. Nº359. Disponível em: http://politicaedireito.org/br/wp-content/uploads/2017/02/1964_-Historia-do-Regime-Milita-Marcos-Napolitano-1.pdf Acesso em: 11/dez/2017

NATALINO, Marco Antonio Carvalho. Estado e direitos humanos no Brasil: Do AI-5 ao I Programa Nacional de Direitos Humanos .2010. Disponível em: <https://www.econstor.eu/handle/10419/90972> Acesso em: 15/ dez/2017

PINTO, Leonardo Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. 2013. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/textos/cinema_brasileiro_e_censura.pdf Acesso em: 11/dez/2017

RIBEIRO, Jefferson Mateus. PORNOGRAFIA NOS TEMPOS DA DITADURA MILITAR: Considerações iniciais sobre censura e mídia impressa acerca do filme A Dama do Lotação (1978). 2012. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1507/1/PDF%20-%20Jefferson%20Mateus%20Ribeiro.pdf> Acesso em: 12/dez/2017

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 2015. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=YyHWCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT26&dq=o+Cinema+Novo&ots=2XmiBzQwOM&sig=SC9WIHaDHNaZMfX5A2Rb_T2Lyt4#v=onepage&q=o%20Cinema%20Novo&f=false Acesso em: 15/dez/2017

SILVEIRA, Rafael Gavião da; CARVALHO, Francione Oliveira. Embrasilme x Boca do Lixo: as e relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro no anos 70 e 80. *Aurora, revista de arte, mídia e política*. V.8, n.24, 2015 Disponível: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/24616> Acesso em: 12/dez/2017

SOUSA, Rainer Gonçalves. "O Brasil em 1968"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/o-brasil-1968.htm>>. Acesso em 23 de janeiro de 2018.

XAVIER, Ismael. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinemamarginal. 2014. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Oc0YAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=o+Cinema+Novo&ots=2P-UYQsgOZ&sig=V8TP6VbacYER_07MBGmJ6aEQmEg#v=onepage&q=o%20Cinema%20Novo&f=false Acesso em: 15/ dez/ 2017